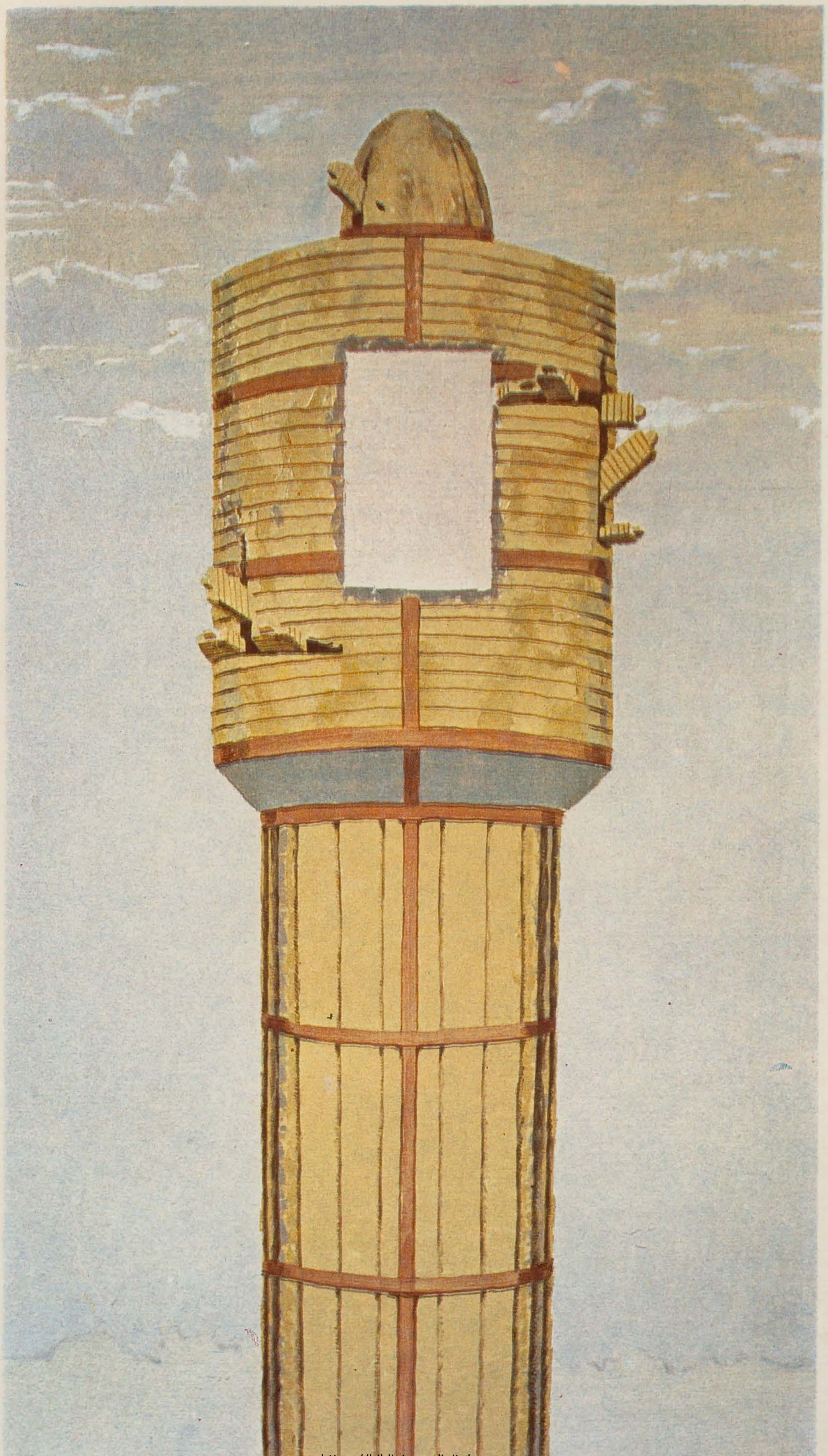
# 1990 ARTA 11 • 12



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

**NR. 11–12/1990**
**ANUL XXXVII**

# ARTA

**REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA**


| | | | |
|---|---|---|---|
| PEDAGOGII<br>L'APPRENTISSAGE<br>LEARNING | 5 | Fisura<br>La faille<br>The fissure | Mihai Sârbulescu |
| | 6 | Între caietul absolut și caietul absent<br>Entre le cahier absolu et la cahier absent<br>Between the absolute and the absent notebook | Ioan Horga |
| | 9 | Note de lucru<br>Notes de travail<br>Rough draft notes | Alexandrina Gheție |
| | | Hokusai, bătrînul nebun de desen<br>Hokousaï, le vieu fou de dessin<br>Hokusai, the old man witzard of drawing | Adrian Timar |
| PARADIGME<br>PARADYGMES | 12 | Un model de căutare a modelului<br>Un modèle de recherche du modèle<br>A model of looking for the model | Magda Cârneci |
| | 14 | Pictura ca prilejuire<br>La peinture comme source d'expériences<br>Painting as opportunity<br>Gheorghe Berindei, Viorel Grimalschi | Theodor Redlow |
| COSMOGRAFII | 16 | « Aici am făcut luna și stelele »<br>« C'est ici que j'ai fait la lune et les étoiles »<br>« Here I made the moon and the stars » | Carmen Popescu |
| | | Poveștile culorii<br>Les histoires de la couleur<br>Colour's fairy tales | Constantin Flondor |
| | | Artistul în copilărie<br>Un artist enfant<br>A child as a painter | Adrian Guță |
| PROFIL | 25 | Sándor Bartha — despre linii<br>Les lignes<br>About lines | Carmen Popescu |
| | | Congruențe muzicale<br>Congruences musicales<br>Musical congruences<br>Mircea Tudor Popescu | Theodor Redlow |
| | | Nu știm cine e dirijorul<br>Mais qui est le chef d'orchestre<br>We don't know who the conductor is<br>Liviu Călinescu (convorbire, dialogue) | Th.R. |
| ARTA BRUTĂ<br>ART BRUT<br>CRUDE ART | 29 | Eu și micul meu ego<br>Moi et mon petit ego<br>I and my little ego | Ferencz Zsuzsanna |
| | | Însemnări psihanalitice<br>Notes psychanalytiques<br>Psychoanalytical notes | Ion Grigorescu |
| | | Ce spun specialiștii<br>Que disent les spécialistes<br>What experts say | Th.R. |
| ANTOLOGIE JUNG<br>ANTHOLOGIE<br>ANTHOLOGY | 33 | Vizitați din adînc, vizitați din înalt<br>Visités depuis les hauteurs, visités depuis les profondeurs<br>Haunted from the heights, haunted from the depths | Anca Oroveanu |
| JURNALUL GALERIILOR<br>LE JOURNAL DES GALERIES<br>ART GALERIES | 35 | Mail-art, tapiserie, Gabriela Cristu, Done Stan, Doru Slăvoacă, Aurel Acasandrei, Costin Neamțu, Mihai Marcu, Eugen Bălan, Ștefan Găvenea | Cristian Velescu,<br>Aurelia Mocanu |
| RESTITUIRI<br>RESTITUTIONS | 38 | Pavel Filonov | Th.R. |
| EVENIMENT<br>ÉVÉNEMENT<br>EVENT | 40 | München — sculptură în lemn din România<br>Munich — sculpture en bois de Roumanie<br>Munich — Wood sculptures from Romania | François Pamfil,<br>Andrei Pleșu,<br>dr. Peter Pinnau,<br>Tilmann Spengler |
| PROFIL | | Ingo Glass | François Pamfil |
| CĂRȚI / IDEI<br>LIVRES / IDÉES<br>BOOKS / IDEAS | 47 | Clasicul și concretul<br>Le classique et le concret<br>The classic and the concrete | Jean Clair |
| INDEX | 48 | Arta 1990 | x x x |
| COPERTA<br>EN COUVERTURE<br>COVER | I | Mumie încolțind<br>Momie pointant<br>Sprouting Mummy | Viorel Grimalschi |
| | II | Artă infantilă<br>Art infantile<br>Infantile art | Daniel (5 ani) |
| | III | Studio | Ion Grigorescu |
| | IV | Instalație: Porți<br>Installation: Portes<br>Installation: Gates — 1990 | Iosif Kiraly |


**REDACȚIA:**
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 București 2
**ADMINISTRAȚIA:**
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
București 1, ROMÂNIA
**COLECTIVUL REDACȚIONAL:**
Călin Dan, redactor șef; Aurelia Mocanu redactor șef adjunct; François Pamfil, secretar general de redacție; Theodor Redlow, Adrian Guță

**RESPONSABIL DE NUMĂR:**
Theodor Redlow
**PREZENTAREA GRAFICĂ:**
Ioan Horga
**PREZENTAREA TEHNICĂ:**
Florian Ţoropoc
**CORECTURĂ:**
Ileana Savu

N.R. Integralitatea predării textelor și imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 31 decembrie 1990, din motive independente de voința redacției.

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție.

**ABONAMENTE**
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la redacția revistei ARTA din str. C. A. Rosetti nr. 39.
ABONNEMENTS/SUBSCRIPTIONS:
Redacția revistei « ARTA » str. C. A. Rosetti nr. 39, 70205 București, sector 2, România

Prix de l'abonnement: 38 US $ 12 numéros (compte 47.61 995.300.6 BRCE, mention spéciale pour la revue « Arta »)
One Year Subscription Rate: 38 US $ (banking account 47.61.996.300.6, BRCE, please specify « for ARTA » magazine)

40541 Lei 60

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », Calea Șerban Vodă nr. 133–135, București, România

**fragmentarium**

*Lucrul cel mai extraordinar este că lumea are fără îndoială un sens.*

EINSTEIN

*Nu este întotdeauna necesar ca adevărul să se întruchipeze; este de ajuns ca el să plutească în jurul nostru ca duh și să ne facă să simțim la fel; să unduiască în văzduhuri, grav-prietenos, asemeni unui glas de clopot.*

GOETHE

*/. . ./ era una din datinile privitoare la zeu. Acesta, prevăzînd că la sfîrșitul vremurilor aveau să se petreacă o seamă de nenorociri și pustiiri, alcătuise, în ziua cea dintîi a Firii, o scriptură magică, în stare să alunge acele rele. /. . ./ Pe fața pămîntului există forme străvechi, forme incoruptibile și eterne; fiecare dintre ele ar putea fi simbolul căutat. Cuvîntul zeului ar putea fi un munte, sau un rîu, sau chiar împărăția, sau așezarea aștrilor. Însă de-a lungul veacurilor munții se netezesc și drumul unui rîu se abate adesea din făgaș, împărățiile cunosc schimbări și pustiiri, iar așezarea aștrilor e schimbătoare. Pe bolta cerului e nestatornicie. Muntele ca și steaua sînt indivizi, și indivizii sînt supuși pieirii. Am căutat de aceea altceva, mai tenace, mai puțin vulnerabil. M-am gîndit la generațiile de cereale, de ierburi, de păsări, de oameni. Propriul meu chip e, poate, purtătorul formulei magice, poate că sînt, eu însumi, capătul propriilor mele căutări. /.../*

J.L. BORGES

*Arta se joacă fără să-și dea seama cu realitățile ultime și totuși le atinge în mod efectiv. Asemenea unui copil care ne imită în jocul său, tot astfel și noi imităm în jocul artei forțele care au creat și creează lumea. Ridică-te în picioare, omule! Apreciază această călătorie: să schimbi aerul și orizontul, să faci diversiune într-o lume care-și risipește forțele pentru ineluctabila întoarcere la cenușiul cotidianului; sau mai bine: lasă-ți la o parte vălul de doliu și, pentru o clipă, crede-te Dumnezeu; bucură-te necontenit la gîndul viitoarei vacanțe în care sufletul se va putea așeza în voie, își va putea hrăni nervii înfometați și-și va umple de sevă proaspătă venele slăbite. Lasă-te purtat spre acest ocean dătător de viață prin fluvii vaste sau prin rîuri pline de farmec, precum aforismele domeniului grafic cu multiplele sale ramificații.*

PAUL KLEE

*/. . ./ nimeni nu devine normal nepedepsit.*
*Locul nostru este undeva între ființă și neființă, între două ficțiuni. Se insistă asupra maladiilor voinței, dar se uită că voința ca atare este suspectibilă, că nu e normal să vrei.*
*/. . ./ excesul înseamnă păcatul strămoșesc, culpa originară. În regnul animal există specii care au dispărut din cauza unor condiții de climă, dar omul va dispărea din cauza legii care este în el și care îi dă ghes să nu se poată opri niciodată. Ideea că nu există limite. /. . ./ Or, tocmai că există limite. Fiecare generație își dă seama de asta, dar e totdeauna prea tîrziu, iar acum cred că pentru prima oară în istorie, spaima de viitor a devenit cu adevărat întemeiată.*

E.M. CIORAN



https://biblioteca-digitala.ro

1, 2 HORIA BERNEA

*Opera de artă cea mai înaltă va fi întotdeauna /. . ./ aceea care va echilibra realul cu refuzul omului de a se supune acestui real. /. . ./ Este și totuși nu este, lumea este totul și lumea nu este nimic — iată dublul și neobositul strigăt al fiecărui artist autentic, strigătul care-l ține în picioare, cu ochii mereu deschiși și care, din timp în timp, redeșteaptă pentru noi toți, în sînul lumii adormite, imaginea fugitivă dar insistentă a unei realități pe care o recunoaștem, deși n-am întîlnit-o niciodată.*

ALBERT CAMUS

*Să nu lași lumea în pace. Prin simplul fapt că ești ceva, că știi ceva, că poți ceva, să incomodezi și să obligi. E toată funcția socială a criticului aici, fără platitudinile și solemnitățile criticii.*

CONSTANTIN NOICA

*Cred că ceea ce facem în artă, în știință, în filosofie va avea, la un moment dat, un efect politic: de a schimba conștiința omului, de a insufla o anumită speranță.*

MIRCEA ELIADE

*Așa cum perfida muzică împletește libertățile somnului cu succesiunea și înlănțuirea atenției extreme, sintetizînd stări intime momentane, tot astfel fluctuațiile echilibrului psihic pun în lumină moduri de existență aberante. Purtăm în noi forme ale sensibilității ce nu pot să triumfe, dar care se pot naște. Sînt clipele ce se sustrag criticii implacabile a duratei; și ele nu rezistă completei funcționări a ființei noastre: sau noi pierim, sau ele se dizolvă. Dar ce monștri plini de avertismente, monștrii aceștia ai judecății, aceste stări de trecere — spații în care continuitatea, conexiunea, mobilitatea, cele obștești sînt alterate; imperii în care lumina se asociază cu durerea; cîmpuri de forțe în care temerile și dorințele orientate imprimă stranii circuituri; materie care e alcătuită din timp; prăpastii literalmente de oroare sau de iubire sau de calm.*

PAUL VALÉRY

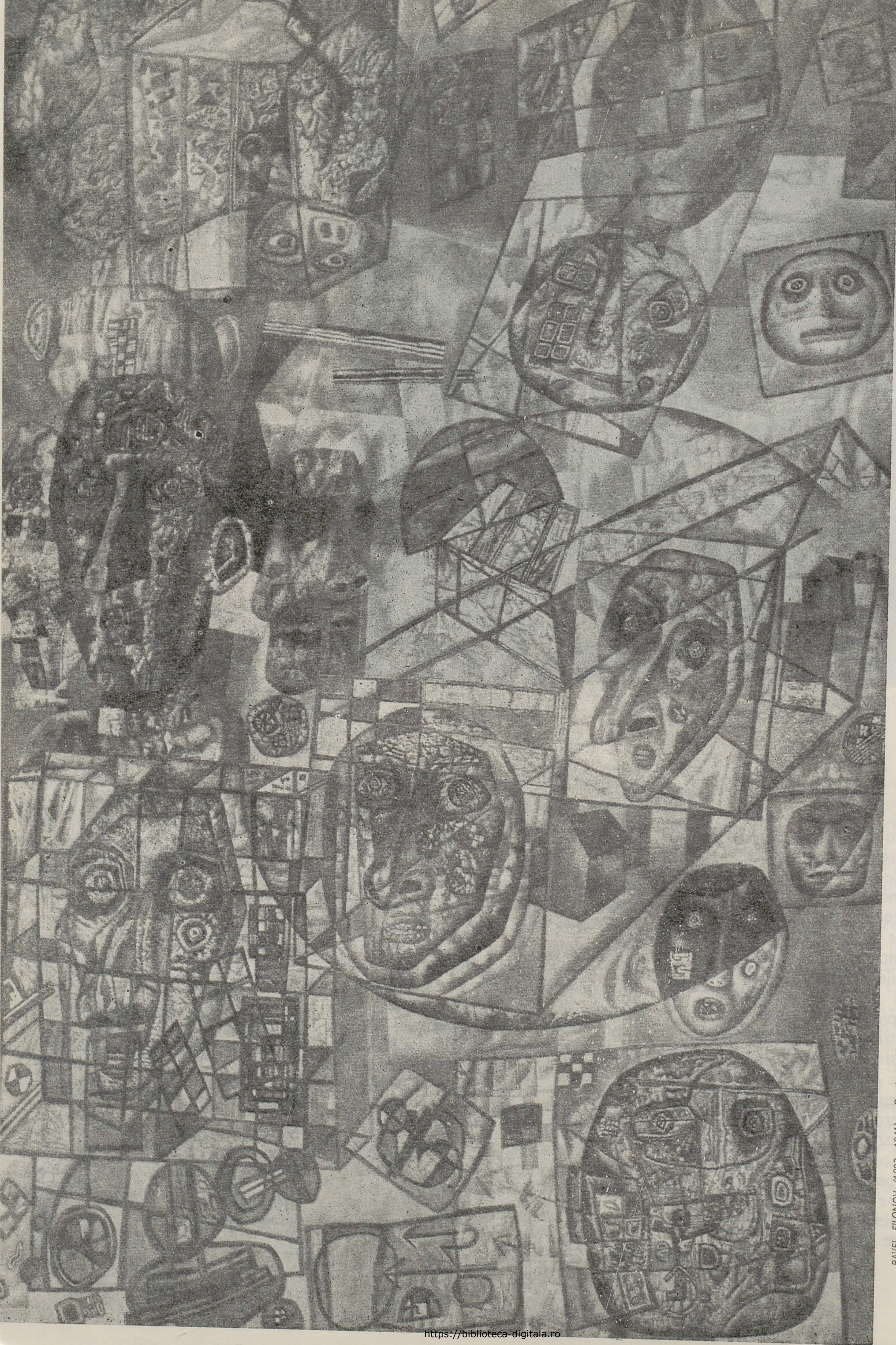
*/. . ./ cum se face că îl etichetam drept debil și îl internăm într-o instituție specializată pe un adult capabil să execute desene, sculpturi sau alte lucrări de mare inventivitate, în timp ce un adult dotat, dimpotrivă, pentru abstracția conceptuală. dar total inapt de expresie plastică, se poate aștepta la cea mai strălucită carieră? /. . ./ Nenorocirea, după părerea mea, provine mai degrabă din conformismul sterilității mentale și din frustrarea pe care această sterilitate o generează. Tentativele de autoexprimare într-un registru artistic sau altul oferă însă o șansă de exaltare, de înfierbîntare a spiritului — starea pe care o generează invenția autentică.*

MICHEL THÉVOZ

*În precedentul număr al revistei am dat tîrcoale misterului pe care am crezut că-l bănuim ascuns în cuvinte precum « synapsă » și « echinox », în « apogeul blînd » sau în transsenzorialitatea cîte unei culori stranii cum este violetul însîngerat. Această abordare va putea fi regăsită, explicit sau subiacent, și în paginile următoare. Principalul accent este pus însă, de această dată, pe problematica învățării atît ca transmitere de cunoștințe artistice cît și ca îmbunătățire de sine a artistului în dezbaterile sale lăuntrice. Din golurile sau fisurile care fac ca procesul învățării în artă să fie altceva decît o simplă didactică, mereu scapă cîte ceva important și mereu se strecoară misterul de-ne-rostitului sau al netransmisibilului. Acest mister se regăsește în creativitatea genuină care dă roade în arta copiilor și în arta brută, în afara oricăr convenții de limbaj acreditate cultural.*



https://biblioteca-digitala.ro



PAVEL FILONOV (1883–1941) — *Omul în Univers*, 1925

# fisuri

mihai sârbulescu

Este ceva ce se poate preda și este ceva ce nu se poate preda. Or, se întîmplă că tocmai ceea ce nu se poate preda în școală este mai important. Din acest punct de vedere, sarcina unui profesor apare simțitor ușurată: în relația lui cu elevii, el se ocupă cu lucruri mai puțin însemnate. Dacă este așa, atunci ar urma că cea mai prețioasă învățătură pe care un profesor o are de transmis elevilor săi este aceea de a trage chiulul. Elevii trebuie inițiați în complicata strategie a trișului, ei trebuie să înțeleagă că lucrurile de mai mică însemnătate se cer a fi oarecum eludate — pentru ca atenția să poată stărui în cu totul altă parte. Însă trișul nu cunoaște reguli, cu toate că implică o strategie proprie. El nu cunoaște reguli, întrucît este o apariție spontană și ingenuă în creația fiecărui artist. Așa se face că, din păcate, nici măcar a chiuli nu se poate învăța pe băncile școlii... Iar dacă trișul nu poate constitui o materie de studiu, atunci mai rămîne o singură șansă de salvare pe care școala — sau un profesor — o poate oferi elevilor: șansa unui sistem de învățămînt cu fisuri. Învățămîntul autentic este oarecum șubred, el aduce cu sine o notă de provizorat și precaritate. Învățămîntul autentic este cu lipsă. Tocmai *ocrotirea* acestei lipse în sînul lui lasă loc pentru ce nu se poate învăța, dar trebuie aflat.

A învăța înseamnă a deschide un gol: studiul este stăruința asupra unui gol care se tot adîncește, prăvălindu-se ca sorbitura de ape. Dar și lucrul acesta este un loc comun, o situație fără ieșire. Cum își poate călăuzi un dascăl ucenicii pe baza unei prăpăstii? Cum să-i determine să se arunce în gol? Aici este rîndul profesorului să trișeze, el propune elevilor săi drept pămînt stabil o mare a nisipurilor mișcătoare: profesorul are de înălțat o casă pe nisip, o locuință pe teren alunecos.

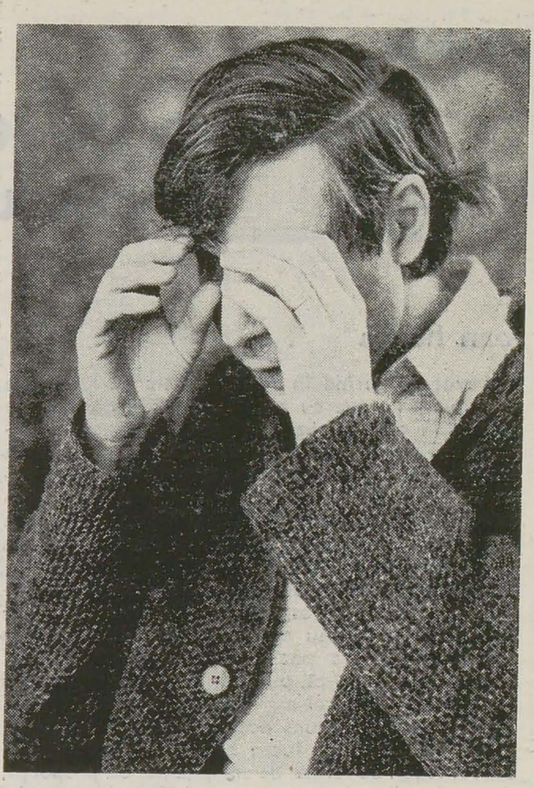
S-ar părea atunci că un bun profesor trebuie să se resemneze la a lucra doar cu jumătăți de măsură. Învățăturile lui sînt oricum incomplete, pentru că orice afirmație pe care ar face-o este un fel de a tăcea asupra unei alte afirmații. Orice afirmație este negație, așa ne învață Spinoza. Dar afirmația este o negație colorată într-un fel anume, căci fiecare afirmație implică o altă negație. Aceste două lucruri contrare se promovează reciproc — dar fapt este că, în sistemul de învățămînt, afirmația este cea care promovează negația. Astfel se construia, pesemne, tehnica de învățare *Zen*. Dacă discipolul întreba, de exemplu: Ce este un chiparos? — atunci maestrul răspundea cam așa: Chiparosul este o grădină de zarzavat.

Dacă ești Rubens — să spunem — și ai o mulțime de elevi, așa cum a avut el, atunci predai meșteșugul demitenței și stilul baroc. Și se întîmplă că, în felul acesta, ai negat și ai condamnat la a nu fi tot ce nu este demitență și stil baroc. Și se întîmplă, mai departe, că tocmai această condamnare la *a nu fi* îl naște pe *a fi*. Pentru că urmașii elevilor lui Rubens vor descoperi, în cele din urmă, abisul care se ascundea în învățătura acestuia — un abis al polului minus, înțesat cu tot ceea ce Rubens nu-i învățase și nici nu-i putea învăța. Aceștia din urmă nu-l mai ascultă pe Rubens și așa încep să ia aminte la ceea ce maestrul trecuse sub tăcere; sau poate că abia așa încep să-l asculte cu adevărat. Iar barocul intră la rîndul lui în tăcere și în uitare, pentru a face loc altor «stiluri». Așa se alcătuiește istoria artelor, din afirmații și din negații care se promovează reciproc. Acest înțeles al alcătuirii ei s-a numit, în teoretizările tîrzii, *modernism*. În această accepție, orice profesor de artă este un «modernist». Vrea sau nu vrea, de fiecare dată el afirmă și neagă în același timp.

Este însă ceva ce nu se poate preda nicicum, spuneam la începutul acestor rînduri: ceva ce nu poate fi cuprins nici prin afirmare dar nici prin negare, ceva ce se ascunde chiar și pentru ascunsul metodelor de învățămînt, pentru nerostitul din ele. Acest ceva este *harul* — care nu *se învață* pentru că el este, în fond, cel care *te învață*. Fața cu învățătura profesorilor, el rămîne mereu acel *ganz andere* care decide între «da» și «nu», între ce trebuie preluat și ce trebuie respins din predania unui maestru. Dar această predanie transmisă elevilor ține și ea de inspirație. În cazurile cele mai fericite, ea este stîrnită tot de har. Același *ganz andere* lucrează — cînd lucrează — în cel ce dă și în cel ce primește; sau în cel ce nu dă și, de asemenea, în cel ce refuză. De aceea nici relația intimă dintre maestru și ucenic nu poate fi nicidecum schematizată; ea reprezintă însuși imprevizibilul, căci harul este ca *vîntul*: «Auzi glasul lui, dar nu știi de unde vine și încotro se duce». Din acest punct de vedere, modul de alcătuire a istoriei artelor este și el imprevizibil: istoria artelor ar apărea ca un *fum* ce se risipește în toate părțile, după cum bate vîntul. Tradiția însăși este un fel de risipire, tradiția se împrăștie în *tradiții* — după cum orice învățătură trece în alte *învățături*. Disputa dintre afirmații și negații își poate pierde caracterul de necesitate, necesitatea devenind, în această situație, pură gratuitate. Această risipire necondiționată a evenimentelor artistice a fost numită de către unii teoreticieni *postmodernism*. Astfel, ceea ce în discursul unui profesor de artă nu poate fi controlat nici prin afirmații, nici prin negații — ce privesc evoluția ulterioară a elevilor, «formarea» lor — s-ar putea numi, eventual, *post-modernitate latentă* a metodelor de învățămînt.

Toate acestea par îndeajuns de sucite. Învățămîntul artistic este însă el însuși precum un *nod* anevoie de descîlcit. Învățături dintre cele mai simple, expuse în formule didactice aparent banale, pot fi, în realitate, întortocheate la culme. Un profesor ca Ressu știa, de pildă, una și bună: corectînd desenele studenților săi (ce reprezentau, să zicem, clasicul model stînd «șoldiu»), el fixa — invariabil — vîrful cărbunelui pe maleola internă a piciorului de sprijin și urca de acolo pe contur, cu o linie precisă, pînă la creștet, de unde cobora pentru ca să revină, în final, la maleola de unde plecase. *Și gata*. Studenții lui Ressu spun că era ceva teribil în stereotipia acestei metode. Ce va fi fost oare atît de teribil? Teribil era desigur chiar Ressu, cel care inaugura metoda. Cum ajunsese el aici nu poate înțelege, însă, decît cel care pleacă de aici, pentru a ajunge în cu totul altă parte. Dar aceasta e o treabă sucită... Cît anume din metoda lui Ressu era «artă» și cît «știință» de a desena — stabilirea unei proporții juste între aceste componente ale predaniei sale este o falsă problemă ce nu poate să-i preocupe decît pe aceia care n-au, într-adevăr, altceva mai bun de făcut. Se spune că a fost un bun profesor, în ciuda faptului că-și teroriza studenții: îi așeza în fața mereu a aceleiași *probe impuse*; desenul ca artă liniară și culoarea ca artă a raporturilor tonale. Cît de ciudată putea să apară, atunci, mărturisirea pe care o făcea spre sfîrșitul vieții, cum că, de ar fi să-și reînceapă cariera de pictor, ar lucra probabil în felul lui Picasso.

Profesorul își are ascunzișurile lui, întocmai ca și elevul. Dintr-un punct de vedere, pare chiar că cei doi nu fac tot timpul decît să se pitească unul de celălalt. În chip neașteptat, în această situație profesorul se înstrăinează categoric de sine pentru a se putea descoperi elevului; dar în felul acesta el se ascunde de două ori, întîi față de sine și apoi față de elev, căruia îi așează înainte o *dublă ghicitură*.



La rîndul lui, elevul se înstrăinează de sine acceptînd învățătura profesorului — dacă socotim că învățătura obnubilează sinea celui ce învață, o deturnează și o împinge din *identitatea* să înspre *alteritate*. Temeiul procesului de învățămînt este *sinergia*, care implică această *dublă ascundere* de identitate: a profesorului și a elevului, fiecare față de sine și, astfel, față de celălalt. Dar începutul acestui joc al pierderilor de sine îl face profesorul.

Un joc de-a v-ați ascunselea este, atunci, învățămîntul artistic — împletit cu baba-oarba. Toată lumea caută ceva ascuns pe undeva, fără să știe prea bine ce anume caută și pe unde caută. Dar căutarea însăși este ceva ascuns, lucrul subtil care trebuie cu orice preț aflat...

**résumé**

*«Apprendre c'est ouvrir un vide» /.../ «dans tout chose à apprendre se cache un abîme» — pense Mihai Sârbulescu, peintre qui a une vocation théorique et pour lequel, dans la relation professeur-élève, surtout lorsqu'il s'agit de l'étude de l'art, il faut toujours protéger certains carrences et oublis dans l'enseignement des connaissances et des habitudes. Il y a toujours quelque chose qui reste informulable. Ce sont l'intuition et les voies de la révélation qui, seules, peuvent nous permettre d'apprendre quelque chose dans ce domaine. «La vocation — nous enseigne Mihai Sârbulescu — ne s'apprend pas, parce que c'est elle qui t'apprend, c'est elle qui décide entre ce qu'il faut faire sien et ce qu'il faut rejeter de l'étude d'un maître». A l'époque actuelle — post-moderne — toutes les traditions artistiques, tous les principes formatifs qui en découlent sont équivalents; c'est pourquoi se cantonner dans telle ou telle méthode devient nuisible, limitatif, tant pour le maître que pour l'apprenti. Entre les deux s'établit une relation bizarre: chacun devient étranger vis-à-vis de lui-même, le premier pour pouvoir transmettre, le second pour recevoir. De toute façon, ce qui est le plus important pour un artiste ne s'apprend pas à l'école. C'est le mystère de la recherche perpétuelle, sans trop savoir ce que l'on cherche et quel serait le but de notre progression.*



https://biblioteca-digitala.ro

# între caietul absolut și caietul absent

ioan horga

Am avut de curînd în mînă caietele de lucru ale unor pictori, ceva cu totul diferit de obișnuitele jurnale în care depozităm fapte de peste zi, sentimente, idei uneori abia eboșate: mă gîndesc la acele jurnale — exaltate de secolul al XIX-lea — pe care le citim așa cum am privi din umbră într-o cameră luminoasă, văzînd fără a fi văzuți. Caietele pictorilor funcționează ca niște clase de școală cu bănci pe care artistul se așează și întreabă, apoi se suie la catedră și devine profesor pentru a răspunde elevului curios, iar la sfîrșit se întoarce în aceeași bancă sau eventual în alta. Drumurile acestea dus-întors pot fi precipitate sau lente; important e faptul că, puse cap la cap, ele formează secvențial *drumul cel mai scurt* între o stare interogativă și un răspuns posibil.

Asemenea caiete de lucru cuprind îndeosebi procedee: studii de formă, de compoziție, de proporții, de spațiu, de soluție tehnologică, fără de care sîrguinciosul mecanism al lui « cum » — ceea ce s-a numit *fabricitatea* proceselor — n-ar putea fi pregătit. Procesul creației, ca înfăptuire a unui obiect artistic determinat, presupune, însă, nu numai un grup de operații specifice, liniar orientate către o realizare posibilă, dar și o altă edificare. Acest alt fel de construire constă, de pildă, într-un ipotetic efort de invenție (sau reinvenție) a înseși artei artistului, a unui întreg sistem ideal de structuri, relații și semnificații artistice — situat, ca un amplu ecran imaginar, undeva *în spatele* acestui tablou real, al acestei compoziții muzicale, al acestui roman sau poem scris. Justificarea profundă a gestului artistic determinat ne apare astfel, de fiecare dată, ca fiind dincolo de rezultatul lui relativ, în ordinea unui sistem ideal integrator. Ipotetic, nu putem clădi un tablou, o sculptură sau o simfonie doar cu uneltele și procedeele la îndemînă — oricît de magnific le-am mînui — fără activitatea interioară, disimulată sau nu, dar continuu creatoare, a unei Opere absolute, a Operei noastre absolute *în acea clipă*. Acesta ar fi *drumul cel mai lung* posibil (de fapt, poate, cel mai important), care are și el « caietele » lui.

Totdeauna (sau aproape) cîmpul întrebărilor la care artistul încearcă să răspundă în caietele sale de lucru, spațiul interogativ al însemnărilor lui cotidiene e, de fapt, mult mai amplu decît cel util operei urmărite. Pentru realizarea unui tablou, notele și schemele pictorului tind să primească mult mai multe solicitări-întrebări-așteptări problematice decît cele puse de obiectul acțiunii utile. Ca și cum inventînd soluțiile operei fizice, am fi « siliți » să inventăm simultan, pe alte ecrane, un teritoriu de potențialitate mult mai cuprinzător, în care ea există ca alternativă, ca răspuns latent. Artistul e ispitit să încerce soluții semnificative de culoare, tonalitate, spațiu, compoziție ș.a., care depășesc limitele finalității lor operaționale directe; el imaginează fronturi de semnificație plastică mult mai largi, cu răspunsuri la mult mai multe situații ipotetice decît o cere economia procedurală a obiectului, fie acesta oricît de complex. În discursul derulat al caietelor de lucru se observă astfel o tendință de opacizare a procedeului ca atare, prin transformarea acestuia din unealtă în obiect substanțial al reflecției artistice, în meta-procedeu. Este ceea ce se întîmplă, de pildă, în tușa onctuoasă, sculpturală, a unui Petrașcu (optic asimilată motivului figural, făcută parte a « reității » acestuia) sau, într-o tipologie mai generală, în tașism, action-painting și în toate formele gestualiste de expresionism, ca și în direcții de creație programatic opuse, unde obiectualizarea este nu aceea a impulsului operant ci a unor structuri mediatoare mai conceptualizate, ca în « spațiile » unei Vieira de Silva. Se petrece, astfel, în același timp, un fel de coagulare a procedeului care se solidifică devenind formă obiectuală — și, deopotrivă, o dedublare internă a acțiunii procedurale, prin formarea unui al doilea cîmp procedural, *producător de procedee* obiectualizate. Atunci cînd manierismul substituie naturii (ca motiv primar) natura gîndită, opera de artă devenind reflectare a reflectării, artă despre raportul naturii cu arta (G.R. Hocke: « . . . arta în sensul lui Zuccari — era ,,mama'' artei, adică arta se dezvoltă din conflictul cu arta nu cu natura »), el face, în limitele sintaxei lui artistice, ceea ce — fără limitele istorice ale unei estetici sau alteia — face întreaga artă cînd își reflectă propriile mijloace obiectualizîndu-le, adică atunci cînd se reflectă pe sine ca proces ontologizat, printr-un al doilea proces. Asemenea transformări ontologizante — inerent frecvente în caietele de lucru, chiar și în cele mai tehniciste, ale artistului — implică activitatea generatoare de formă a unei Opere mentale potențiale.

Prezența celui de al doilea caiet mai apare în tendința secretă (nu totdeauna conștientă) a artistului de a face din chiar desfășurarea discursului său productiv un lucru de artă, ca și cum procesul artistic și-ar justifica realitatea lui necesară și prin calitatea sa structurală de operă în sine. Aceasta reiese din grija « instinctivă » pentru logica și articulațiile șirului de notații, din stabilirea relației grafice dintre scheme și text, din gruparea diferitelor trepte de formulare tematică sau explicativă, din paginarea elementelor demonstrative etc. Fiind reconstruire a artei ca totalitate potențială, acest drum « cel mai lung » ar fi forma *formării* unui continuum interogativ, un fel de spațiu extins al mirării. De altfel, orice nevoie intensă de existență, orice reacție interioară extremă — mentală sau emotivă — ne apar înrudite, aproape analoge creativității, tocmai prin conținutul interogativ, prin imensul fond de uimire, de sens al dezvăluirii existenței prin dezlimitare [1].

Expresia involuntară pe care o surprindem pe chipul unui îndrăgostit *total*, atunci cînd își revede după o lungă despărțire iubita, este aceea a unei stări de uimire, ca și cum celălalt ar reîncepe atunci, *brusc*, să existe în fața lui, ivindu-se din absență. Ori o asemenea trecere *bruscă*, de la absență la *prezența* absolută în percepția celuilalt, este comună capacității permanente de renaștere, de extensie existențială a proiectului operei. Cînd îi arată lui Polonius norii mereu schimbători în forme ce ies unele din altele, Hamlet face nu o demonstrație de neadecvare ci, dimpotrivă, una de adevăr proiectual; el face o « școală » subtilă de artă printr-o lecție simbolică a uimirii [2]. Ceea ce se întîmplă este, astfel, ceva asemănător unei dilatări a ideii proiectuale, unei *deschideri* a cărei pozitivitate constă tocmai în caracterul ei de virtualitate, de promisiune structurală a realului. Ceea ce se dilată este o formă nu fizică ci mentală, care poate crește în două feluri diferite, contradictorii chiar. Într-un înțeles, o astfel de creștere poate fi o mărire a sferei de determinări ale formei, printr-un mai mare grad de individualizare, adică printr-un mai mare număr de atribute conceptuale stabile; aceasta ar fi o extensie de ordin conceptual. În al doilea înțeles, creșterea ar fi, dimpotrivă, o lărgire a cîmpului relațional în care și *prin* care trăiește forma, ceea ce ar însemna o oarecare deconturare și destabilizare a determinărilor sale, o progresivă indeterminare, un fel de reducție conceptuală a formei în favoarea funcției sale energetice, a potenței de a genera formă; prin mărirea proiectului aș înțelege nu încărcare cu cît mai multe trăsături definitorii, ci putere sporită de reflectare a unei structuri în alte structuri — raportare activă a acesteia la o diversitate imensă de fapte fizice și mentale neasemănătoare ei. Echivoca dilatare a proiectului ar însemna nu o hipertrofie conceptuală, ci o mărire a cîmpului de relații proiectuale și a structurilor potențiale ale acestui cîmp.

Drumul tehnologic, « cel mai scurt », ne-a apărut ca fiind articularea unui șir de acțiuni afirmative de *definire* a proiectului, gestul creator al artistului urmărind să definească un sens proiectual printr-o unealtă, un sistem de procedee și o materie care, toate, dau corporalitate nu proiectului ca atare (nici un proiect adevărat nu e epuizat de operă), ci unui nivel al reflectării lui de sine, nivelul la care proiectul ne apare deplin determinat (definit), stabil și închis; l-aș numi nivelul identității cu sine sau al ipseității, opus nivelului mult mai adînc al interogației, al instabilității și deschiderii infinite către altceva. Opera ar *reprezenta*, astfel, doar acțiunea afirmativă de sine a proiectului, ea ar fi o « persona », o *mască* prin care personajul-proiect își comunică existența — de fapt, autonomă față de chipul spectacular al comunicării. Drumul « cel mai scurt » al exprimării identității cu sine a proiectului este, așadar, un drum *tautologic* a cărui scurtime se datorește faptului că el se desfășoară între un personaj și o mască. Drumul « cel mai lung », rezultat dintr-un fel de despărțire de sine a proiectului, ar fi un drum nu al identității și al apropierii treptate de operă ci, dimpotrivă, al ne-identității și al îndepărtării proiectului de condiția sa determinată, particulară, deci al îndepărtării ideale de opera însăși. Acest al doilea drum începe de la proiect, dar nu îndreptîndu-se axial către operă, ci desprinzîndu-se, devіind într-o uriașă elipsă care străbate spațiul deschis, polimatic, al experienței noastre mentale și afective — de fapt, al culturii ca experiență spirituală proprie. În această traiectorie abaxială, extrem de ocolită, proiectul nu rămîne închis în cercul progresivei lui autodefiniri, ci pare că iese din sine, că « întreabă » continuu existența asumată de artist — așa-zisa lui lume subiectivă — într-o plurală, infinit iterativă punere în relație a sa cu sine și cu lumea, alcătuind un fel de teritoriu interogativ și relațional uriaș, un cîmp dilatat de relații și distanțe ce despart proiectul artistic, deopotrivă, de condiția sa inițială și de finalitatea solidificată a operei, deconceptualizîndu-l.

Acest al doilea drum, ocolit, ar putea prefigura o istorie esențializată a mișcării ideii artistice în lumea noastră interioară. De altfel, cu un prilej anterior [3], semnalam — referindu-mă la caietele de lucru ale unor pictori și sculptori ca Horia Bernea, Mihai Horea, Florin Mitroi, Marin Gherasim, la însemnările lui Octav Grigorescu sau ale lui Napoleon Tiron (și cîți alții neștiuți mie) — că « alături de teoretizări libere asupra naturii și funcției artei profesate, găsim surprinzătoare încercări de descriere fenomenologică a propriului teritoriu proiectual, încercări pătrunzătoare de a stabili adevărate sinteze ale unei gîndiri proiectuale personale și pînă la închipuirea unor sisteme simbolice de relații între lumea demersului lor plastic și aspecte fundamentale ale existenței și spiritului uman ». E neliniștitoare această nevoie a artistului de a parcurge un imens periplu convolut de spiritualitate și de a-și construi lăuntric întregul sistem de semnificații-relații-situări-asimilări proiectuale, pentru a putea realiza cu autenticitate fie și un singur gest creator de formă. Exceptînd medierile convenției expresive — cum e convenția liniei de contur, de exemplu, și cum e, în general, convenționalitatea oricărui aparat sau limbaj expresiv — artistul are nevoie de cît mai profunde *medieri* ontologice: medieri ale lui « ce » față de medierile lui « cum ».

Opera este, într-un fel dilematic, natură: natură ipotetică sau *amînată* (care va fi) și, în același timp, natură efectivă, care este *acum*. În fiecare moment intermediar al creației, artistul are în față o natură reală amînată — cu care întreține relații tehnice, de treptată trecere de la ireal la real — și o natură ideală prezentă, chiar dacă în perpetuă resurecție; în relația cu prima natură, factorul mediator este o unealtă, un « cum », pe cînd în relația cu a doua, el este un sens, un *ontos*, o tensiune existențială solidificată. Înaintarea către operă va fi, de aceea,



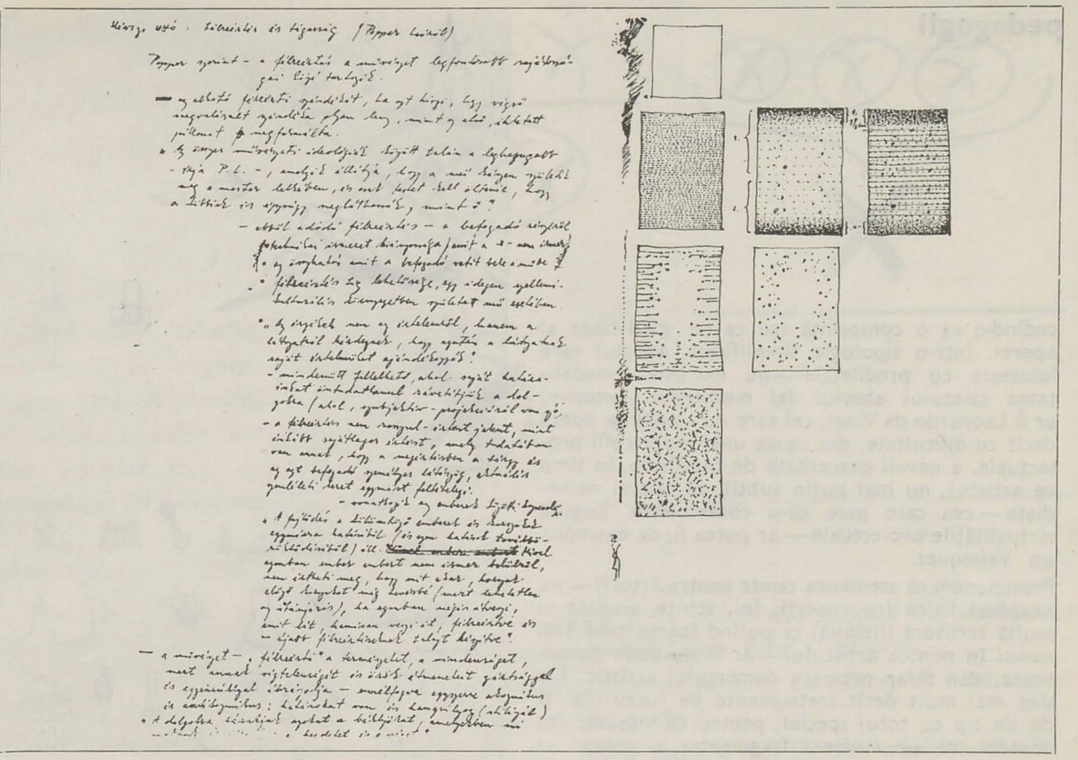
https://biblioteca-digitala.ro

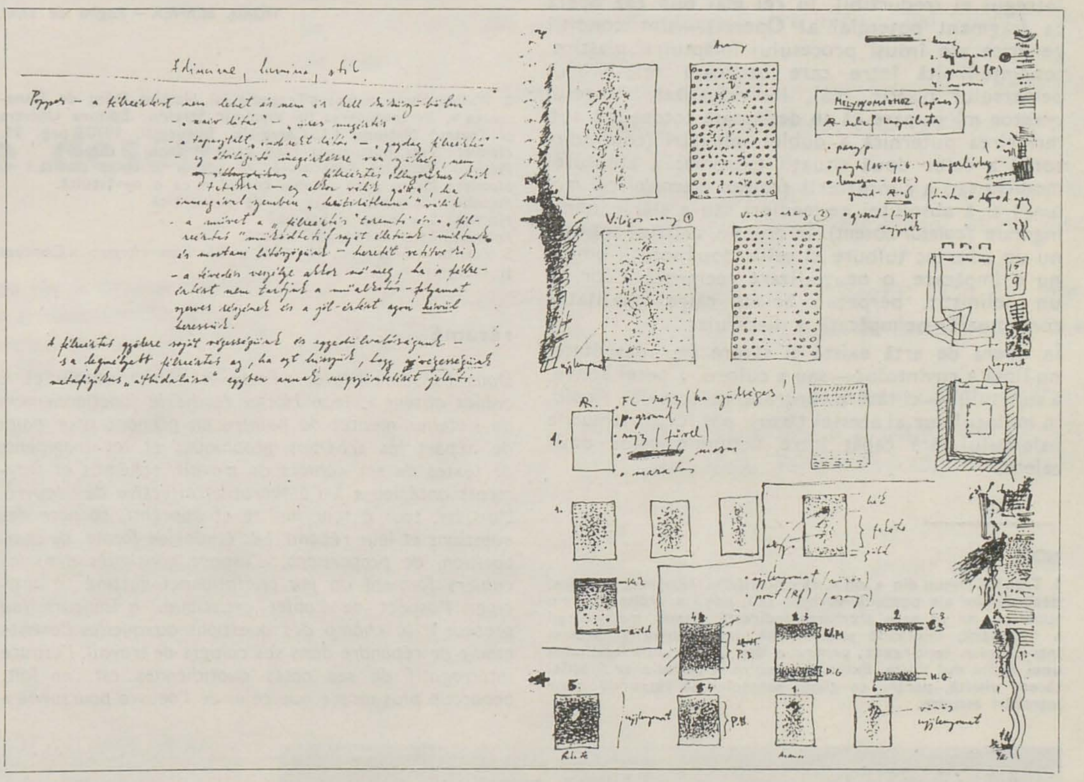
nu numai amînare metodologică a împlinirii unei naturi ca natură, adică un spațiu temporalizat, dar și, dimpotrivă, ceva similar unui timp spațializat, unui teritoriu mental al raportărilor și medierilor proiectuale.

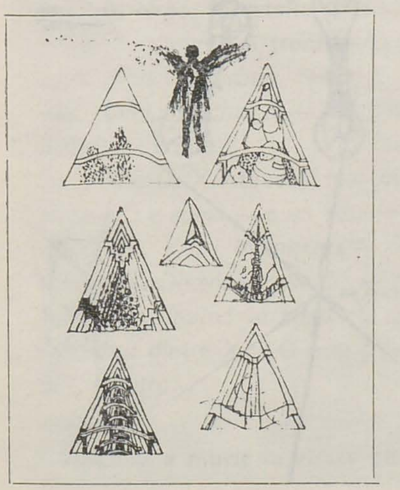
Există, e drept, în desfășurarea integralistă a proiectului și forme de patologie veleitară, de «arivism» proiectual; e uneori lizibilă, în arta contemporană, o tendință de autonomizare a proiectului, o secretă aspirație a caietului de a se substitui operei. Atunci caietul încearcă să ne opească la el, promițîndu-ne mai mult decît ne poate da opera finală — de unde disfuncția unei anume insațietăți de proiectare, a unui gust ludic exagerat pentru invenția proiectuală în sine. Iar odată opera realizată, întîlnim deseori o bizară tendință de diminuare, în ea, a însăși valorii ei de prezență determinată, prin exacerbarea unor trăsături de: neconturat deplin, de ilimitat și prea deschis, de ambiguitate și instabilitate, etc.

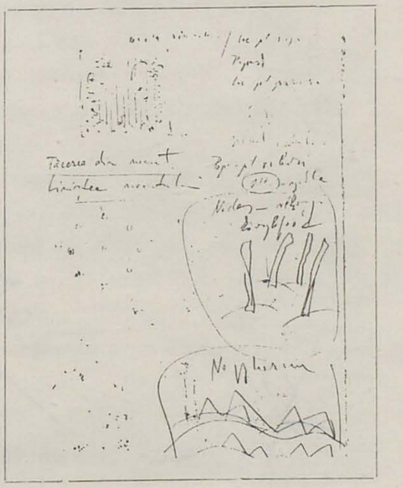
Din punctul de vedere al drumului « cel mai lung », al maximum-ului de experiență spirituală mediatoare, idealul pare a fi o operă la care nu putem ajunge niciodată și care, în mod paradoxal, apropiindu-se de proiect se depărtează de el, pentru că însuși volumul medierilor crește mereu. Această întîlnire inexplicabilă a proiectului cu opera, în condițiile unei contradictorii și progresive îndepărtări de intuiția proiectuală, e o întîlnire asimptotică, niciodată încheiată.

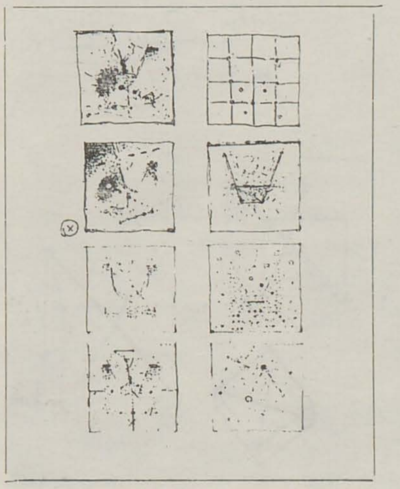
Am putea vorbi, însă, și despre un al treilea caiet-limită — unul mai bizar, pentru că nu are niciodată file și cuprinde nu notații discursive, eboșe, scheme, ci tocmai contrariul lor: lipsa lor *activă*. Nu drumul « cel mai scurt », nici drumul « cel mai lung », ci *drumul suspendat, absent*. Acest al treilea caiet îl voi numi caietul absent, pozitivitatea lui stînd tocmai în caracterul lacunar, în faptul că reprezintă o lipsă « vie », operațională, a oricărei medieri între noi și natură (între noi și naturalitatea operei). Un astfel de caiet al nemedierii — care nu instituie distanțe ci le suprimă, lăsînd natura să înainteze către noi și în noi, care nu amplifică spațiul proiectual ci îl eufemizează, retrăgîndu-l din fața operei — ar reprezenta nevoia noastră complementară de solitudine, de ingenuitate ignorantă în fața naturii, a unei naturi pe care o reinventăm continuu *de la început*, adică dintr-un loc virtual al absenței ei. Așa cum nu putem să creăm decît în prezența corală a întregului nostru univers, nu putem de asemenea să creăm decît singuri, într-o tainică, aproape senzuală intimitate cu opera noastră, fără ca între noi și ea să se afle ceva care să rupă firul acestei relații înscrise într-un vid rezonant. Caietul absent nu înseamnă dispariția, fie și simbolică, a ideii proiectuale, ci un mod de întoarcere a ei la sine. Dacă drumul « cel mai lung » presupunea o desfășurare proiectuală care mediază infinit intuiția (plastică) și opera — deci o viață proiectuală așezată în *fața* operei care o refocalizează, o readună tîrziu, asimptotic, în sintezele sale — drumul absent presupune tocmai o *nemediere* de către proiect, sau o mediere inversă a proiectului de către operă care pare că se apropie foarte tare de noi, în timp ce virtualitatea ei gîndită, starea ei proiectuală pare că se îndepărtează, suc-

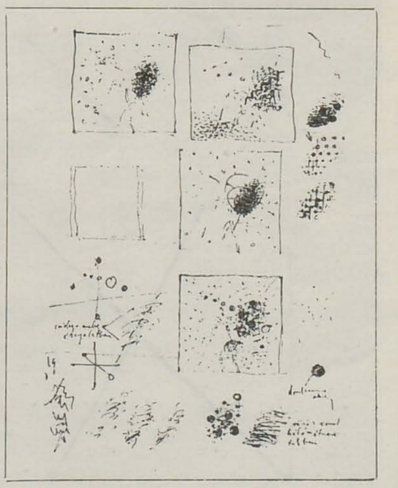












*ANOSI VARRO ANTAL — Caiete de lucru*



https://biblioteca-digitala.ro

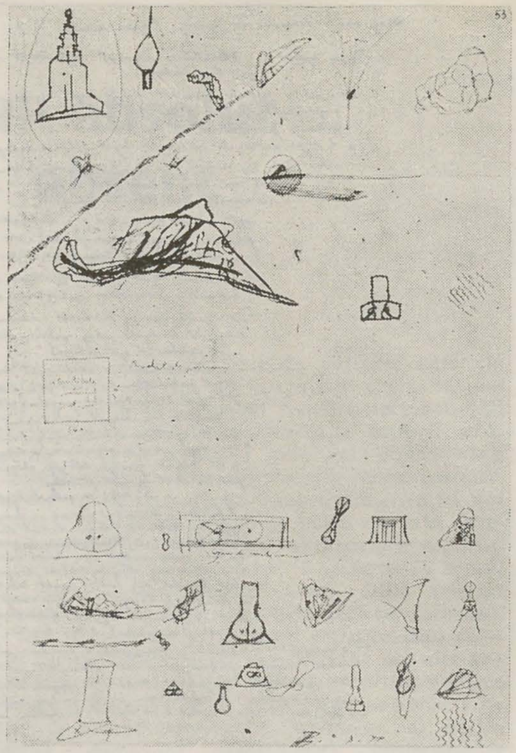
cedînd-o ca o consecință sau ca un gînd liber al operei. Într-o tipologie simplificată, artistul care folosește cu predilecție — nu exclusiv — modalitatea caietului absolut (al medierilor excesive) ar fi Leonardo da Vinci, cel care nu ajunge la operă decît cu dificultate, din cauza unei hipertrofii proiectuale, a nevoii exacerbate de totalitate, în timp ce artistul, nu mai puțin subtil, al operei nemediate — cea care pare că-și construiește singură virtualitățile proiectuale — ar putea fi, de exemplu, un Velasquez.

Presupunem că asemenea caiete contradictorii — nu neapărat fizice (cu coperți, foi, schițe ciudate și multă scriitură ilizibilă) ci putînd foarte bine trăi *numai* în mintea artistului — ar fi nu doar folositoare, dar chiar necesare demersului artistic. Ele sînt mai mult decît instrumente de lucru (fie și de un tip cu totul special, pentru că vizează, îndeosebi, nu un moment fragmentar al operei ci întregul ei ireductibil, în cel mai bun caz opera ca fragment potențial al Operei) — sînt condiții generice ale însuși procesului înfăptuirii plastice, tendințe-limită între care oscilează relativismul demersului plastic real, individualizat. Procesul creator mi se pare că se desfășoară totdeauna sub înrîurirea puternică a dublei solicitări (contradictorii) a celor două situații extreme: a absolutei medieri sau a cunoașterii *(caietul drumului cel mai lung)* și a absolutei ne-medieri sau a stării infinit ingenue *(caietul absent)*. În creație, artistul trăiește nu un amestec tulbure al celor două soluții-limită, nu o împăcare, o neutralizare reciprocă a lor, ci un neliniștit, perpetuu *balans* către idealitatea conflictuală, neîmpăcată a fiecăruia.

În opera de artă există și tăcere (nu pasivitate, nu lipsă a cuvîntului — sau a culorii, a petei active, a sunetului — ci tăcere concretă, obiectuală). Acolo, în mijlocul pur al acestei tăceri, pot locui ritmurile balansului fără capăt între ficțiunile celor două caiete.

NOTE

1 Teza lui Platon din « Ion », că prin stările excesive, extatice, dezordonate ale poetului vorbesc zeii, adică *o ordine* de tip superior, mi se pare afirmarea indirectă a unei metodologii a întrebării, implicînd suspendarea interogativă a ordinei într-un plan contingent, pentru a lăsa să pătrundă realitatea unei ordini mai înalte. Extazul zgomotos al poetului ar fi astfel tăcere uimită, pentru ca glasul esențelor să răspundă unor întrebări ascunse.

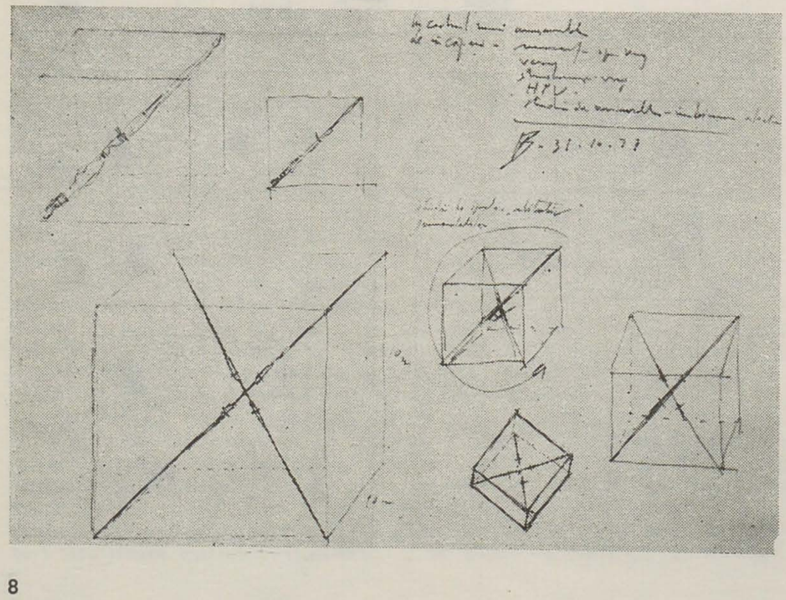


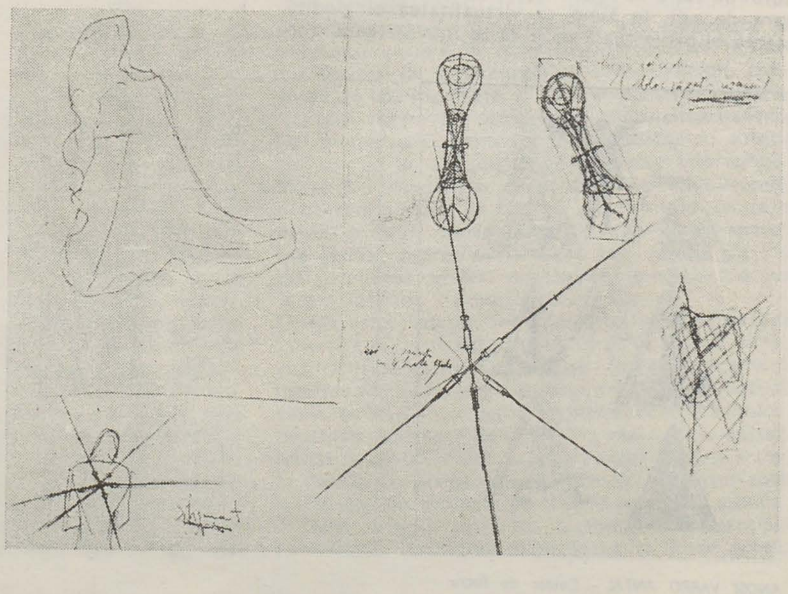
*HORIA BERNEA — Pagini de caiet*

2 *William Shakespeare*: « Tragedia lui Hamlet Prinț de Danemarca », în traducerea lui Vladimir Streinu, Editura Univers și Teatrul Național I.L. Caragiale, București, 1970, pag. 94.
*Hamlet*: Vezi noru-acela care pare-aproape o cămilă?
*Polonius*: Fecioară Preacurată, -n adevăr e chiar cămilă !
*Hamlet*: Mi se pare că mai curînd e ca o nevăstuică.
*Polonius*: Spinarea-i este ca de nevăstuică.
*Hamlet*: Sau e ca o balenă?
*Polonius*: Nici vorbă, de balenă.
3 Vezi în « Arta » nr. 11 / 1983 p. 26: *Ioan Horga*: « Concept și integrare ».


**résumé**

*Dans l'essai intitulé « Entre le cahier absolu et le cahier absent », Ioan Horga étudie le fonctionnement de l'atelier mental du peintre en prenant pour point de départ les schémas graphiques et les fragments de textes de ses cahiers de travail, schémas et fragments antérieurs à l'élaboration effective de l'oeuvre. L'artiste, tour à tour maître et apprenti, se pose des questions et leur répond. Les études de forme, de composition, de proportions, d'espace consignés dans les cahiers forment un jeu opérationnel destiné à anticiper l'aspect de l'objet artistique. « Toujours (ou presque), le champ des questions auxquelles l'artiste essaie de répondre dans ses cahiers de travail, l'espace interrogatif de ses notes quotidiennes est, en fait, beaucoup plus ample que celui de l'oeuvre poursuivie » puisque le système idéal de structures, de relations et de significations artistiques développé dans les cahiers ne s'actualise que partiellement dans l'oeuvre. Celle-ci n'est que la particularisation limitative du potentiel d'une grande oeuvre mentale, génératrice de forme concrète. En constatant, après l'ètude des cahiers, les modalités de formation d'un « continuum » interrogatif, « une sorte d'espace élargi de l'étonnement », l'auteur tire la conclusion que le processus artistique en tant que discours productif animé par une idée projectuelle devient à son tour œuvre par l'objectualisation ou l'ontologisation relative des procédés de travail. Outre les mentions sur les outils, les matériaux et les procédés de définition corporelle du projet, les cahiers sont aussi des témoignages relatifs à la tension projectuelle grâce à laquelle, sans différence de modalité de la concrétisation, se perpétue à l'infini l'ouverture vers autre chose. D'une part, la forme mentale de l'œuvre projetée connaît un processus d'extension conceptuelle par l'accroissement du nombre d'attributs ou de déterminations, et d'autre part, son champ relationnel s'amplifie par l'accentuation de la fonction énergétique, de la capacité d'engendrer la forme. « Le chemin le plus court » entre l'intention et la réalisation est un chemin tautologique au bout duquel l'œuvre nous apparaît comme un masque du personnage-projet. Mais, il y a aussi « le chemin le plus long » du distancement du projet de soi-même, de son distancement idéal de l'œuvre concrète. Le processus artistique devient, dans ce cas, une divagation par tout l'espace de l'expérience mentale et affective du créateur — par l'espace de la culture comme expérience spirituelle personnelle. Le cahier de travail est loin derrière, au niveau des opérations et des procédés, étant absorbé dans ce que l'auteur appelle « le cahier absolu »: « un immense territoire interrogatif et relationnel » où l'on peut deviner les médiations ontologiques du « que » vis-à-vis de « comment ». Le chemin le plus long c'est un maximum d'expériences spirituelles médiatrices et il vise cette œuvre absolue que l'artiste ne pourra jamais réaliser. Mais il y a aussi des cas où entre le créateur et son œuvre qui s'impose par son naturel la médiation est parfaitement absente. « Le cahier absent » est le témoignage de l'état infiniment ingénu de l'artiste qui réinvente et redécouvre à chaque reprise son œuvre, depuis le début. En fait — écrit Ioan Horga — « l'artiste vit un balancement perpétuel entre deux idéalités conflictuelles: le cahier du chemin le plus long et le cahier absent ».*





https://biblioteca-digitala.ro

# note de lucru

**alexandrina gheție**

*Pe traseul de la studiu la creație: mereu prezentă, OPȚIUNEA.*
*Opțiunea operează în alegerea* atitudinii *față de real (copiere, selecție, sugerare, transfigurare, metamorfoză, transcendere); în alegerea* modalității de abordare *a formei și spațiului (fragmentare, deformare, distrugere, hiper-realitate, metamorfozare, simbolizare, scoatere din context, asociere de idei, confluențe, ambiguitate, paradox etc).; în alegerea* compoziției; *în alegerea* situației cromatice; *în alegerea* materialelor și procedeelor de lucru.
*Opțiunea păstrează legătura cu imaginarul, nu pierde legătura cu scopul (dinamica conștient / subconștient).*
*Opțiunea* dezvoltă *procesul decizional pe tot parcursul corelării elementelor de limbaj.*
*Opțiunea hotărăște momentul ultim: finalul lucrării.*

# hokusai, bătrînul nebun de desen

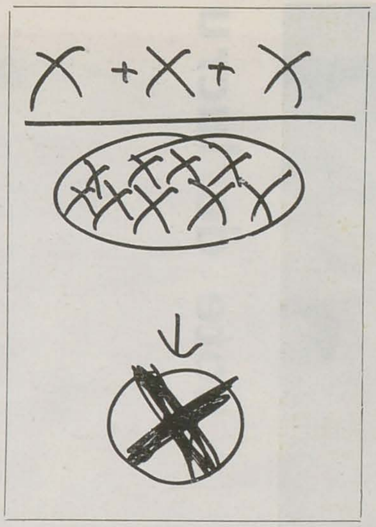
**adrian timar**

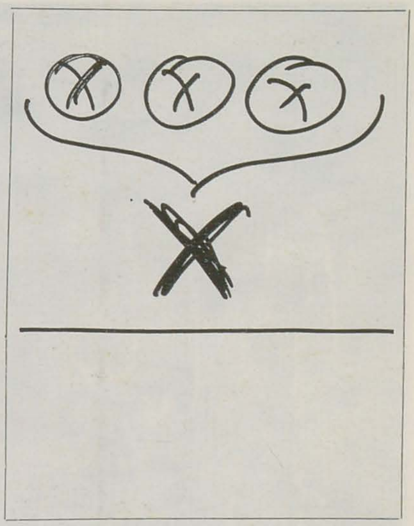
« De la vîrsta de șase ani am simțit pornirea de a desena formele lucrurilor. Către cincizeci de ani, am expus o colecție de desene; însă nimic din tot ce am executat mai devreme de șaizeci nu mă îmulțumește. Abia la șaptezeci și trei am izbutit să intuiesc, măcar în parte, adevărata formă ca și natura păsărilor, a peștilor și a plantelor. Consider, prin urmare, că la optzeci de ani voi fi făcut mari progrese; la 90, voi fi pătruns esența tuturor lucrurilor; la 100, voi fi atins cu siguranță o treaptă mai înaltă, indescriptibilă, iar dacă ajung la 110 ani, totul — fiecare punct și fiecare linie — va trăi.
Îi invit pe cei ce vor trăi la fel de mult ca mine să urmărească dacă am să împlinesc făgăduielile acestea. Scris la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani*, de mine, înainte Hokusai, acum Huakivo-Royi, bătrînul care și-a pierdut mintea din pricina desenului. »

*Plăcere, bucurie — vezi firul de iarbă.*
*Kandinsky: bucuria de a vedea culorile.*
*Corneliu Baba: Măria sa Pictura ( vezi cărămida din care construiește lucrarea).*
*Revin la iarbă, la detaliu și la importanța lucrului mic: inspiri firul de iarbă, îl consumi, îl transpui în tine: este gestul.*
*Lucru mare: expirație, tendință de dăruire — mișcare, tinzînd înspre idee. Deci: închidere — deschidere, inspirație — expirație. Rezultă: pulsație — trăire.*
*De la X la O. X este locul marcat, individual, unicat, iar O (zero,cercul, gogoloiul) e suma — e un detaliu din marele meu desen, friza de acum cîțiva ani. X-uri în mișcare — nevoia de expirație, dăruire, ieșire din individual. Desenele gestuale — vezi ciclul « Insula » — sînt sume ale gesturilor, tinzînd la sferă, la gogoloi.*
*Echilibrul dintre X și O este o permanentă pendulare — e viața Măriei sale Pictura.*

---

* Hokusai a murit la vîrsta de 89 de ani.



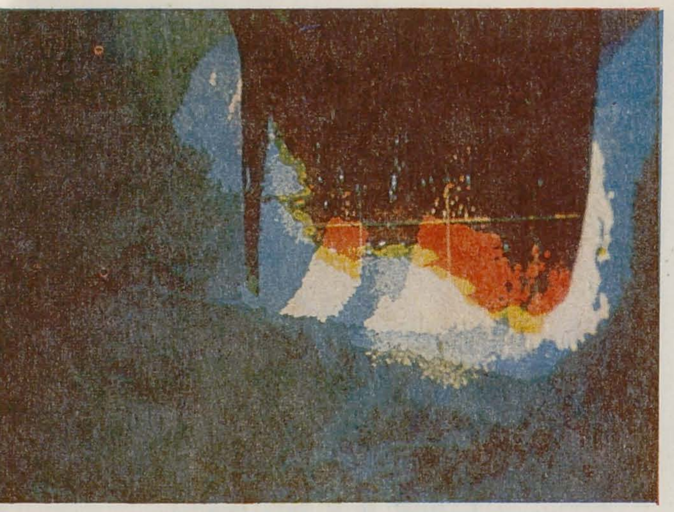



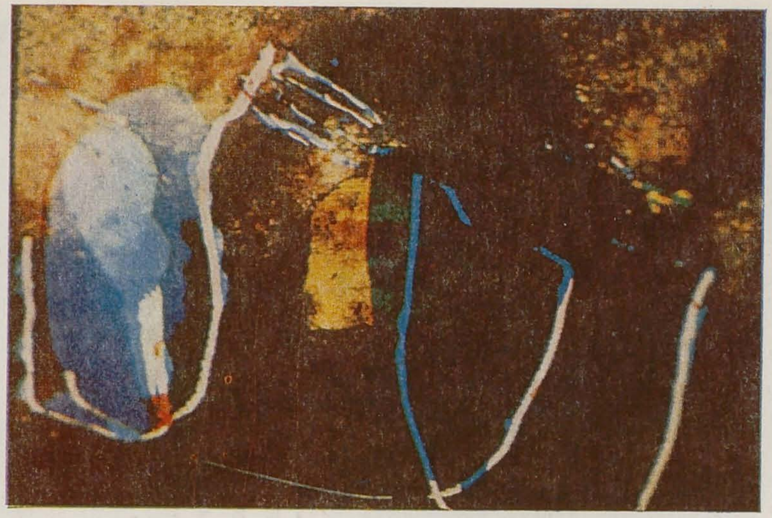
ADRIAN TIMAR — *Individ și sumă*

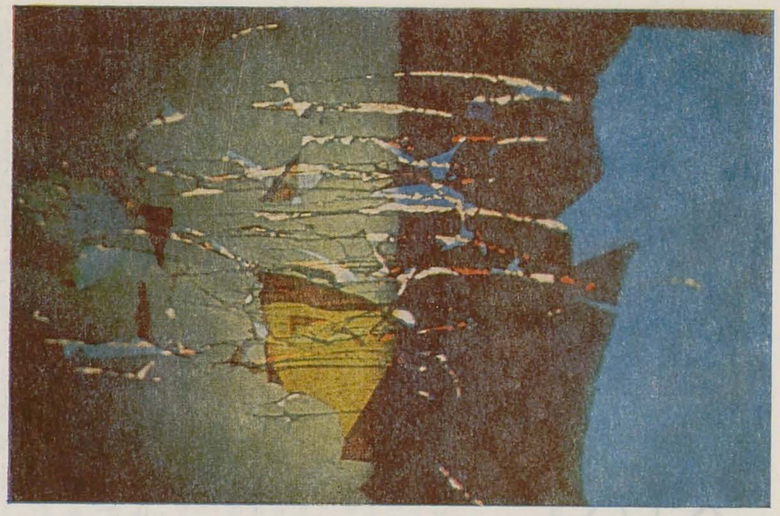
*« Vezi ce echilibru ar putea fi? » — întreabă soldatul din « Mesa din Bolsena » a lui Rafael, pendulînd între Papă și privitor.*
*Suma X-urilor care nu se mulțumesc pe sine, care încep să aibă o existență, devine un tot unitar, o sferă.*
*A≠B, este și nu este B — tot ce poate fi mai frumos. « Soldatul » este o pictură și totuși are privirea direcționată spre mine — mă implică, îmi dă o direcție; ne intersectăm.*
*Cînd o sferă este finită, zero devine « ics » — deci individual: se există pe sine. Cînd « ics » la rîndul său se definește, este « zero » (sferă) și are adepți, căci a devenit o sumă.*
*De fapt, semnele astea — tot ceea ce desenăm — au o existență aparte față de noi; nu mai sînt noi ci ele. Noi sîntem ele numai atunci cînd le facem.*
*Cînd ziua se împlinește, sîntem siguri că se înserează. Cînd se înserează, sîntem siguri că va veni o altă zi — este devenirea « icsului » în sferă.*
*X-urile însumate, indivizi în grup — un grup, deci tot o unitate. Spiritul de aventură și cunoaștere al x-ului îl face să treacă la acțiune, la formele lui de manifestare; ele sînt pur umane, sociale = însăși viața (vezi Hokusai) — nimic nu este în afara vieții.*
*Cum să decodifici semnele?*
*A scrie despre limbajul artistic, despre creație, e similar cu a scrie o lucrare despre viața și relațiile omului, ale oamenilor.*
*Cum se poate defini o relație?*
*devenire*
*întîlnire*
*opunere*
*conflict*
*iluminare*
*X în mișcare devine: direcție, linie, drum către idee (O).*
*Trăire: linia (O) se transformă în X. Viața = sumă de trăiri, de pendulări.*
*Linia se transformă în « ics » iar « icsul » în trăire.*
*Dumnezeu se bucură de regăsirea oii rătăcite, de aceea ne bucurăm și noi de revedere, de retrăire — după perioade de pendulări.*
*Dorința de pendulare, dorința de viață . . .*
*La ora de desen, explic ceva copiilor și, la un moment dat, le pot spune: păi lucrurile astea le-ați știut dinainte: că soarele este roșu, că apa este rece, că există un conflict. Da — spun ei — le-am știut, dar parcă nu așa.*
*IDEEA DE BAZĂ: CONVIEȚUIREA — VIEȚUIREA IMPREUNĂ — « NEBUNIA » COLECTIVĂ*



https://biblioteca-digitala.ro

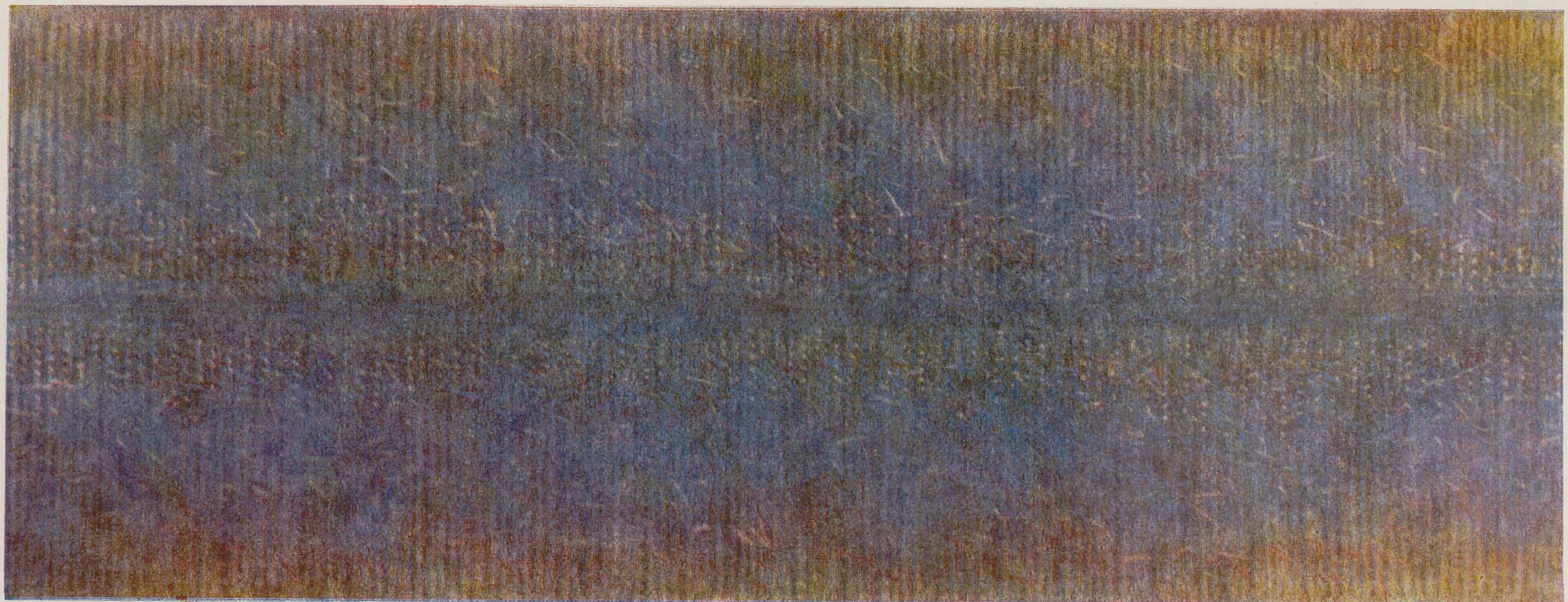






ADRIAN TIMAR – *Fotointervenții*

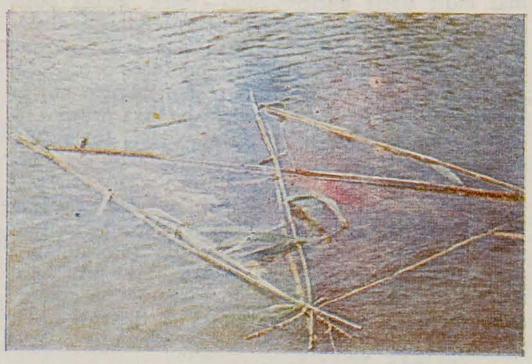
# note de lucru



https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRINA GHEȚIE — *Fără titlu 1, 2*

ADRIAN TIMAR — *Delta I și II (instalații)*





https://biblioteca-digitala.ro

# un model de căutare a modelului*

magda cârneci

1. Modernitatea a gîndit multă vreme violent antinomic conceptele de tradiție și inovație; dar nu organic complementar, precum epocile de pînă la ea. Pentru modernitate există, mai bine zis e declarată o cezură de netrecut între tradiție, ca aparținînd unui eon definitiv încheiat, și inovația care aparține noului eon, fiind inaugurată de propriul ei timp. Față de tradiție, ca deținătoare a «ortodoxiei», a legilor și ierarhiei clasice a valorilor, ordinii și limbajelor, modernitatea e o continuă promulgare de heterodoxii. Modelul lor nu mai e situat în trecut, ci e proiectat în viitor. Modernitatea își instaurează propria ideologie a «rupturii» sau a «noului», în care demoliția, negația, inovația ex nihilo, continua elaborare de proiecte iconoclaste constituie atributul valoric definitoriu al actului artistic și al operei.
Dar în ce măsură continua negare a tradiției, prin chiar continuitatea sa, nu devine cumva și ea, după o vreme, un fel de «tradiție» care tinde să funcționeze (ca orice tradiție) constrîngător? În ce măsură «tradiția» rupturii, ca promulgare a mereu diferitului, nu ajunge, în cele din urmă, să se nege pe sine ca ruptură și să refacă astfel mecanismul vital al continuității spiritului? În ce măsură imaginea rămîne inteligibilă dacă nu mai «citează» — fie și prin negare și distorsiune — un discurs cultural preexistent, fie și reluînd o «tradiție» extrem de recentă? Iată o aporie a modernității, ca ideologie a progresului nelimitat și fără rădăcini, care pune sub semnul întrebării putința unei antinomii totale — dar mai ales persistente — între tradiție și inovație sau între stabilitate și evoluție, între etern și temporar.

2. După René Guénon, ar exista în constituția interioară a omului modern o fractură, o falie care îl conduce să perceapă tradiția ca pe un «corpus doctrinar» și ritual *exterior*, străin sieși, iar nu ca pe un curent de viață supra-umană, ca pe un flux peren în care să-i fie dat să plonjeze pentru a-l retrăi. În omul modern trăiește eroarea care separă transcendentul de lumea simțurilor, nivelul metafizic de tărîmul imanențelor, astfel că el percepe lumea ca privată de Divin /.../ Există totuși excepții — concede acelaşi teoretician al tradiției primordiale; există oameni care, prin construcția lor interioară și printr-o disponibilitate sporită anume, sînt capabili să înțeleagă, să retrăiască tradiția ca pe un flux de spiritualitate perenă. Ei nu acceptă și nu se resemnează să considere eroarea profană ca pe un fapt iremediabil. Și descoperă la un capăt al efortului lor — anamnezic pe cît spiritual — că în tendința contemporană profană de a seculariza cu orice preț, cu furie, domeniul inefabil al Sacrului, acesta se menține, în ciuda vicisitudinilor, chiar secularizat, chiar în inima secularului.
Răstignit — într-un timp «interimar», arhivistic mai mult decît enciclopedic — între atîtea posibile neo-, retro-, proto-, și trans-tendințe (divergente și echivalente), ce poate face artistul decît să oscileze continuu (și echivalent) între prospecție și retrospecție, între utopie și nostalgie, între trecut și viitor? /.../ Orientată pe axa prezent — viitor, interzicîndu-și trecutul (deci temeliile), avangarda «pură» ar egala calitatea artei cu acordul ei la o schemă întoarsă dinspre «tabula rasa» către un «înainte» abstract și nebulos. Tradiția noului, a rupturii, presupune subiacent ipoteza palpării necontenite a unui viitor informulabil, care nu se împlinește și nu-și păstrează prestigiul și atracția decît în măsura în care rămîne ascuns, nebulos, neformulat. Or, există o dimensiune a artei nesupusă imperativelor schimbătoare ale timpului, «trans-istorică»; fața ei e întoarsă nu către trecut, ci către an-istoric, către etern, cum ar spune Baudelaire; «jumătatea» ei contemplativă, care o sustrage vicisitudinilor temporale, îi asigură în schimb, îi păstrează rădăcina perenă, imuabilă, în sensul în care repetă indefinit o experiență esențială, un contact esențial, originar și totuși permanent, cu adevărul și ființa lumii. Dincolo de prospecțiune și înnoire, există o dimensiune «regresivă» a artei, ca redescoperire și repetare eternă a înseși fundamentelor ei; /.../ a actului esențial de a face, de a crea, nu pentru a face pur și simplu, ci ca punere într-o anume stare în lume, ca așezare într-o anume poziție interioară pentru cuprinderea adierii de sens a lumii. Atunci «tradiția» nu mai e avuție moartă, balast formal, ci e cîmpul, locul geometric atemporal, *setul de reguli* al bunei așezări, prin facere, în raport cu adevărul, în tine și în lume. Iar inovația nu mai e ruptură gratuită, iconoclastă, ci necesară, vitală înaintare vie, nerepetitivă a acestui set fundamental de repere, în «cîmpul propriilor sale putințe» (Mihail Șora).

3. Artiștii care se revendică de la această dimensiune a artei nu mizează pe nou, dar nici pe vechi, ci mai degrabă pe continuitate și permanență; ei nu pariază pe invenție și proliferare de formule inedite, nici pe copiere de clișee străvechi, ci pe activarea cîtorva forme esențiale /.../ Ei repun astfel în joc vechiul înțeles al rădăcinii «ars», din substratul noțiunii de artă — înțelesul de «ordine», «rit».
/.../ tipul de cercetare artistică pe care încercăm să-l circumscriem nu întreprinde o reluare pasivă de forme caduce; încearcă o *redescoperire activă de forme esențiale*. Forme căutate însă nu în libertățile expresive ale imaginarului, nici în simpla productivitate automată a meșteșugului sau în profuziunea colcăitoare a inconștientului, /.../ ci mai degrabă în rigorismul profund al motivațiilor interioare ale existenței imaginii: nu în «cum»-ul ci în «*de ce*»-ul și, mai ales, în acel «*în vederea a ce*» al imaginii.
Simptomatic, asemenea artiști au mai toți la activul evoluției lor o «*fază avangardistă*» — au trecut prin libertățile tentațiilor experimentale, au consumat prodigiozități formale. Ca printr-un «ritual de trecere» sau de «purificare», mai toți au cunoscut arcanele, deschiderile și limitele, beatificările și mortificările avangardiste. /.../ Și iată-i /.../ dîndu-și singuri limite și determinații severe, impunîndu-și un «canon», alegînd deliberat o altă formă de «*asceză*» decît asceza pe dos a libertății nelimitate.
Adesea, formele acestor artiști reiau — sau coincid cu forme esențiale, zise *forme arhetipale*, aureolate deci de prestigiul duratei și al verificării lor imemoriale de către zone și timpi culturali diferiți, dovedindu-și astfel eficacitatea în planul psihismului general. Dacă ei reiau sau regăsesc asemenea «etymoane vizuale», faptul nu e simplu mimetism mizînd pe un loz dinainte cîștigător, ci dovada și mărturia unei dorințe, ale unui impuls profund de a se așeza, de a se înrădăcina pe o cale verificată a *adevărului prin imagine*. /.../
Ce caută un astfel de artist? Caută o ordine interioară necesară, iar nu întîmplătoare, a limbajului imaginii, /.../ caută un *model nevizual al vizualului*. Asemenea artiști renunță la orgoliul de a «crea» din nimic forme noi sau de a prelucra vocabulare de extracție recentă, pentru a se așeza în poziția mai «umilă», dar mai adevărată, a celui care — recunoscîndu-și dezorientarea, facilitatea putinței fără miez a facerii-de-imagini-pentru-a-face-imagini — se supune unui model de experiență a artisticității verificate în timp, «tradițională». /.../
Nu poți copia întocmai o formă de dragul formei — care în sine e neutră, moartă — fără a ieși în afara condiției creative a artei; poți repeta însă *prin* formă, prin *anume* forme /.../ o experiență spirituală vie, pentru că întotdeauna aceeași, continuă, permanentă. Fiindcă asemenea *etymoane vizuale*, prin partea lor supra-personală, «nonumană» — înrădăcinată în substratul *imaginar* al inconștientului colectiv — poartă în ele însele o energie psihică, o influență a cărei acțiune e susceptibilă să trezească facultatea intuitivă la cei care meditează asupra lor de o manieră potrivită. /.../ Odată consumată tautologia conținută în principiul autoreferențial al «artei egal artă», în toate consecințele sale legate de sens, artiștii îndrăznesc, sînt obligați să acorde formei, din nou, calitatea de semn și nu doar de formă. Ei sînt aduși în situația de a acorda din nou artei calitatea de *a trimite la altceva* decît numai la sine și la limitele sale formale /.../ arta își păstrează adevărul, dar nu mai e întreg adevărul, ci un limbaj al adevărului, o modalitate de înaintare către adevăr. /.../
Pe plan artistic, acest lucru se traduce subordonînd într-un anume fel împlinirea formală a artei, unei alte împliniri, interioare, invizibile, fără a neglija însă învelișul, vizibilul. Înseamnă a te subordona invizibilului — a sugera prin formă ceea ce n-a avut și nu poate să aibă contur; și a realizat prin imagine inserția în timp, prin dare de trup, a unor imponderabile ce aparțin unui alt mod al duratei. Forma funcționează atunci ca o imagine exterioară și, în același timp, interioară a unei experiențe intelectuale mai vaste, ca un «semn» al unei atitudini în esență spirituale. Funcționează ca un «medium» sau un «instrument» pentru concentrare și meditație, cale dar și urmă a unei experiențe pînă la urmă morale; mod de provocare dar și materializare a unui proces interior; evocare dar și invocare a unei esențe existențiale: ritual de pregătire și, în același timp, urmă a unei stări plenitudinare. Forma revine la uzajul ei vechi, ritual, acela de a constitui un «*suport al meditației*». Actul artistic pierde din activismul lui modernist, pentru a cîștiga nu pasivitate, ci o dimensiune contemplativă — a gîndi, a trăi, a «realiza» o stare existențială superioară, prin imagine, e mai important decît a produce cu orice preț imaginea, a «avea» imaginea. De aici, simplitatea și felul în care se repetă, sînt reluate obsesiv cele cîteva «întrupări» plastice ale acestor artiști. Ele nu repetă forme de dragul acelor forme, ci repetă efortul formulării prin formă a unei experiențe informulabile pînă la capăt. Ele invocă, provoacă, sînt așteptări, «rugăciuni» ale unor dezvăluiri /.../
Autonomia esteticului e depășită, spuneam, și totuși păstrată. /.../ Achiziția artistică a abstracției — cu care se identifică în bună măsură cîștigul principal al modernității — e păstrată ca o oază a unor ultime principii, întrucît elementare, fundamentale, de congruență a imaginii. Respectul discret dar tenace al principiilor non-figurativului, la acești artiști, se identifică cu unicul mod de a prezerva — în entropia contemporană a iconicului — un «rapel la ordine», un set ireductibil de reguli normative și constitutive ale imaginii, fără de care aceasta ar putea dispărea /.../; a menține deci și a păstra o subliminală continuitate culturală a imaginii; o formă de «supraviețuire» a ultimelor ei principii structive (iar nu neapărat o formă anacronică de continuare a utopismului avangardist), pînă ce, pînă cînd achiziției stilistice a abstracției i se va găsi o fructificare — nu formală, ci semnificativă, metafizică, pe măsură /.../.



https://biblioteca-digitala.ro

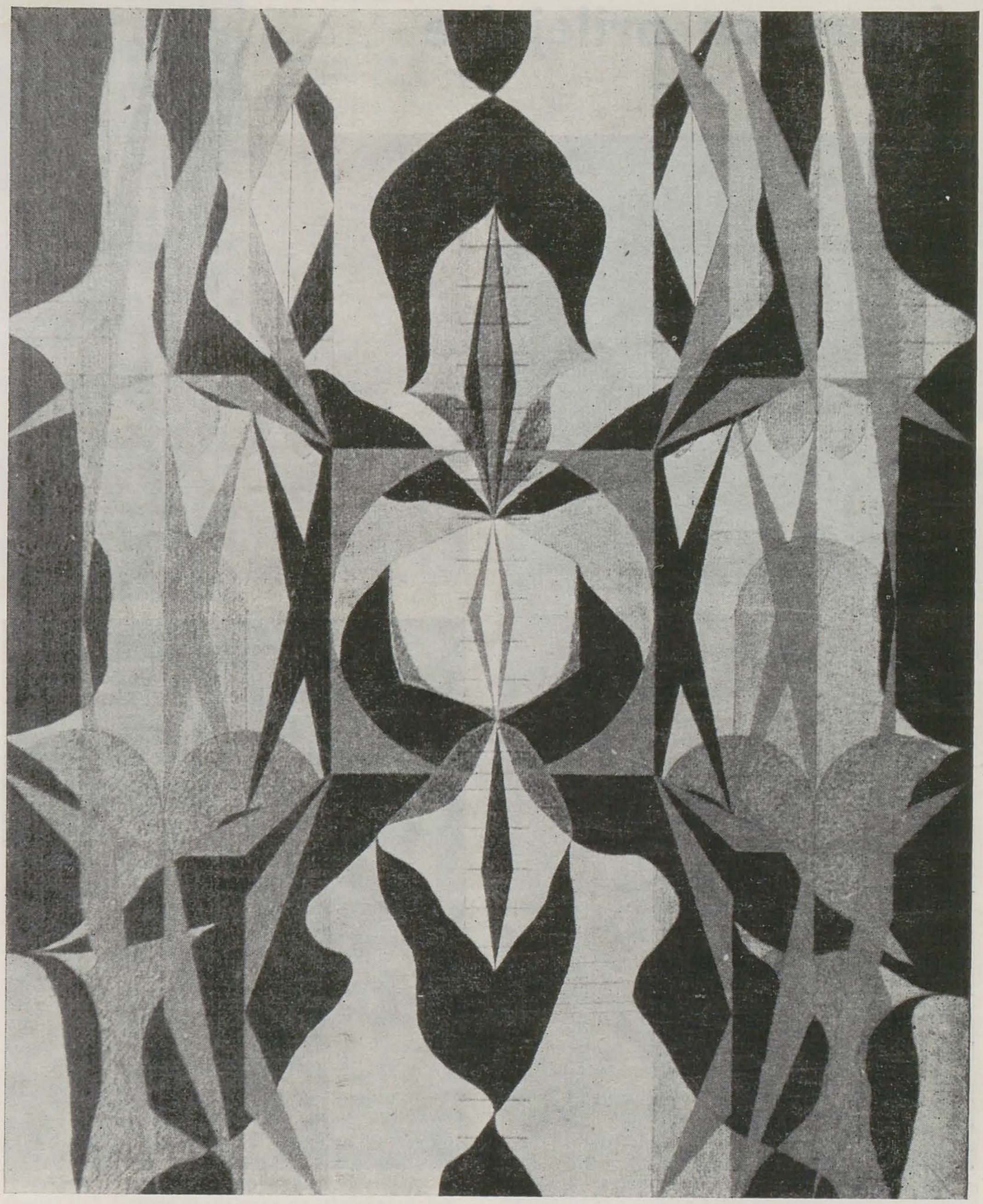
4. La artiştii români, aceste cîteva *etymoane vizuale* recurente iau cel mai adesea chipul *porţii*, al *incintei*, *tronului şi bolţii*, al *anatomiei umane esenţializate*, al *praporelui* sau al *vasului*, al *arhitecturilor simbolice* etc.; iar la un nivel mai epurat, subiacent acestora, iau chipul *intersecţiei* şi al *centralităţii*, al *simetriei* şi *nucleicului*, al *ordinii concentrice* şi, în acelaşi timp, *ascendente*. Asemenea forme şi asemenea tentative pot fi regăsite, cu mai multă insistenţă, în opere sau în faze de creaţie semnate de artişti precum Horia Damian, Horia Bernea, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Paul Gherasim, Ion Nicodim, Constantin Flondor, Vladimir Zamfirescu, Ovidiu Maitec, Mircea Spătaru, Mihai Buculei, sau de mai tinerii Marian Zidaru, Mihai Sârbulescu, Claudiu Filimon, Gruia Floruţ, Ştefan Râmniceanu — şi lista ar putea continua, cu tentative fugare sau cu scurte faze din opera altor artişti.

Deşi puţin numeroase, aceste poetici plastice încearcă să instituie, prin exemplu personal — nu departe de sacrificiu, căci presupune o asceză spirituală şi o anume lipsă de « priză » la asentimentul contemporanilor — un fel de enclavă plămădită după un *model spiritual vertical şi ierarhic*, în chiar inima modelului secularizat al « dezordinii » sincretice, golite de transcendenţă, a imaginii contemporane /.../ O asemenea enclavă propune un tip de gîndire a imaginii, auster şi imperativ, ce-şi trage motivaţia lăuntrică şi temeiul plastic al rostirii — aici, *în spaţiul cultural românesc* — din raportarea firească la cel mai apropiat model de ordine interioară (existenţială pe cît artistică), întemeiată înainte de toate spiritual şi moral. Anume, raportarea la prestigiul şi adevărul unui ştiut dat peren al « *bizantinismului* » — ca stare de spirit ce salvează, dincolo de perisabilul mitologiilor şi semnelor, un temei constant al mentalului, nevoia lui vitală de centru şi ascensiune, de ordine centripetă şi superioară sieşi, nevoia lui de imuabil şi de absolut, rămase latente în chiar miezul actualei lui evoluţii centrifugale. /.../ Asemenea poetici — aici şi acum — nu sînt semnul unei retardări sau al unei « nebunii » culturale, nu sînt semnul unei involuţii caduce ori al unei utopii retrospective (fără şansă faţă de cursul mare, internaţional, al artisticităţii), ci mărturisesc, poate, păstrarea cu tenacitate — ca o asumare subconştientă sau ca regăsire de data aceasta conştientă a unui destin cultural continuu al acestor locuri — *a caracterului fundamental de iconicitate al imaginii*; a condiţiei sale fundamentale de a întrupa, de a da chip unei ordini cu sens şi finalitate a existenţei. Respectul « chipului », al iconicităţii, prejudecata tenace a sensului din spatele semnului, ar putea fi considerate a contura o posibilă *paradigmă culturală a locului*. /.../

Dacă un înţeles de vitală actualitate al lui « a face cultură » este şi acela de a apăra — totuşi — un sens, a nu te îndoi de anumite valori imuabile, dar mai ales de a propune, în consumpţia contemporană, posibile şi permanente exemplarităţi umane şi paradigme culturale — atunci ceea ce propun asemenea poetici plastice s-ar putea denumi un *model de căutare a modelului*, în această vreme a concurenţei şi luptei modelelor, un model de regăsire a sinelui individual şi universal prin imagine, un model de a căuta, de a regăsi şi de a afirma continuu pierdutul şi regăsitul chip interior al lucrurilor, al fiinţei şi al lumii.

---

* fragmente din textul elaborat pentru catalogul expoziţiei « Studiul III », Timişoara, 1986 — expoziţie care nu a mai avut loc.



GHEORGHE BERINDEI

*Misterul e singura formă eliberatoare de neliniştile mărăcinirii personale, ale înlănţuirii cosmice şi ale perspectivei infinitului şi neantului. Mistica creştină n-are nimic de-a face cu spaţiul şi cu timpul — poate doar cu lumina absolută. Absolutul e necondiţionatul limitat, iar infinitul e necondiţionatul nelimitat. Isus Hristos e limitat în timp şi spaţiu. El e istoric şi absolut.*

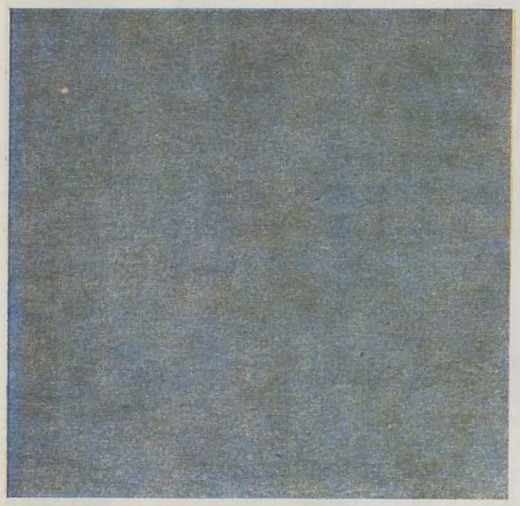
PETRE ŢUŢEA

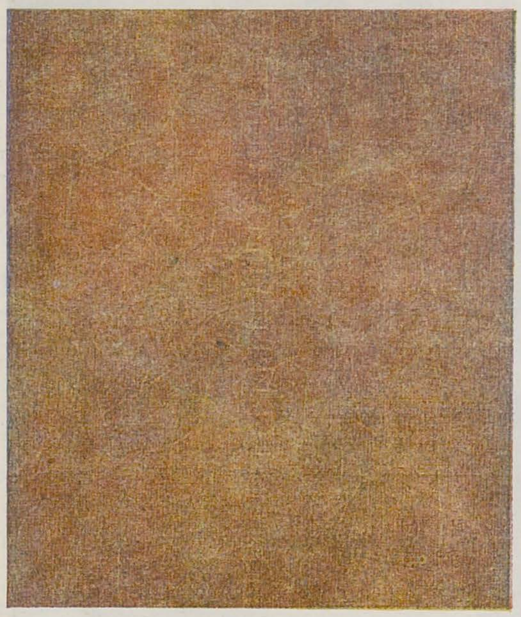


https://biblioteca-digitala.ro

# pictura ca prilejuire

th. redlow





GHEORGHE BERINDEI

## ce se vede

Pentru oamenii aflați într-o permanentă stare de urgență sau de necesitate — cum cred că este și GHEORGHE BERINDEI — pictura cu adevărat necesară (de care să nu te mai desparți, din fața căreia să nu te poți dezlipi) este aceea care îndeplinește o funcție superior consolatoare. Nu este vorba aici despre vreo mîngîiere dătătoare de moleșeală, de lene confortabil resimțită în urma sațietății de plăceri vizuale, ci despre o aducere în armonie, euritmie și consonanță a unor tensiuni neslăbite.

În pictura sa se ghicește o perpetuă îndîrjire tensională țintind la cucerirea mereu reluată (mereu ratată în viața de toate zilele) a liniștii, a păcii care nu înseamnă anulare a zbuciumului, ca într-un somn fără vise, ci depășire, rezolvare a conflictualităților de tot felul, într-o mișcare labirintică amplificată pluridimensional, care este și lumină și căldură și muzică și pe care Gheorghe Berindei, în spiritul învățăturii sale creștine, o numește *osana*.

Rugăciunea poate fi una de cerere, avîndu-și reciproca în mulțumire, dar trebuie să existe și rugăciunea de *dincolo*, care este una de *slavă*; după cum există și rugăciunea *apofatică*, aceea a desăvîrșitei tăceri. În comentariul dialogat al filmului pe care l-am consacrat lui Berindei la televiziune,

Octavian Barbosa spunea, în acest sens, că « marea rugăciune, rugăciunea adevărată este de fapt tăcerea absolută », iar pictura — « o modalitate, poate cea mai proprie, prin care această gîndire nerostită, acest freamăt interior al ideii se aude și se simte ». Comentariul filmului nostru nu tindea la o explicare a acestei picturi esoterice — în pofida simplității ei ca imagine — ci mai degrabă dădea ocol tainei, încercînd doar trimiteri aluzive către ceea ce rămîne pecetluit în nerostire. « *Nu știm* — spunea Berindei — *și asta e frumusețea însăși a lumii, a omului, a creației.* » Rămînînd în vagul presimțirii, criticul încheia: « ... ecouri îndepărtate vin spre noi, ca semne ale absolutului — simțim, încercăm să vedem, întindem mîna și am vrea să palpăm, așa cum o întindem spre o pictură, uneori — parcă am vrea să simțim ca Toma, să simțim și cu degetele noastre: este sau nu este Lumina? Și parcă prinzi, surprinzi ceva, adulmeci și cu degetele și cu palmele apropiate a rugăciune ... »

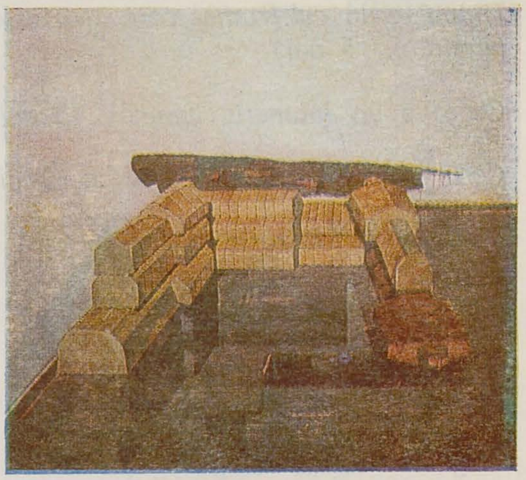
În fața unei opere pătrunse în adîncuri de o gîndire bine întemeiată și articulată (care însă nu urmărește vehicularea ilustrativă a acestei gîndiri), singura hermeneutică pertinentă ar putea să o întreprindă doar autorul. Uneori, el mai concede să divulge cîte ceva, și atunci îți vorbește despre cele șapte Taine ale Bisericii, despre evenimentul central al Nașterii ca început al Iconomiei divine, despre căldura ocrotitoare și înălțătoare a creștinismului răsăritean, în care misterul e *învăluitor* și totodată *învăluit*. Pe nesimțite, vorbirea lui trece de la religie la pictură, și atunci îți dai seama că pentru Berindei ele se contopesc într-una și aceeași sferă a strădaniei meditative. Înțelegi pînă la urmă că strădania are o țintă supremă: *înnoirea* lăuntrică, *metanoia* tinzînd, prin vămi și trepte nenumărate, la *în-dumnezeire*.

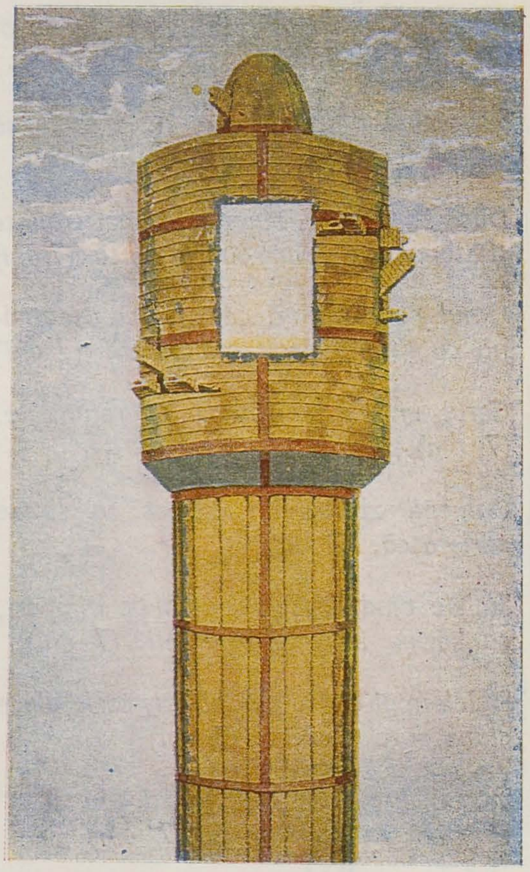
Pictura lui Gheorghe Berindei nu este altceva decît mărturia tăcută și învăluită a acestui efort spiritual de o viață; a-ți *omorî* timpul înseamnă a-ți *rezolva* timpul, trăindu-ți prezentul dezmărginit din strîmtoarea clipei și pregătindu-te clipă de clipă pentru moarte. Cum se vorbește, se murmură sau se șoptește *dincolo*? Cum ar putea fi « *lumina dulce în care să rămîi pe vecie* »? Adieri venite de « dincolo » par să însuflețească aceste tablouri a căror încărcătură semantică se lasă absorbită pînă la completa ascundere în luciul astîmpărat al unei culori ce slujește cumințită înlănțuirilor figurale de rotunjiri și văluriri armonice, aduse într-o stare de blîndă cutremurare, de apogeu perpetuu, fără culminații acute. În cîte un tablou nu se vede mai nimic — doar o răscruce de lumină într-un cîmp de aur verzui translucid, dar toate culorile se presimt apropiindu-se ca armonice ale



https://biblioteca-digitala.ro

VIOREL GRIMALSCHI
*Fîntîna privirilor în adîncuri și la cer* (u/p, 116 × 110 cm)
*Fîntîna privirilor în adîncuri și la cer* (u/p, 146 × 130 cm)
*Mumie încolțind* (u/p, 116 × 130 cm)





uneia singure. Alteori, tente noroioase înnobilate (o mîzgă perlată) învăluie cu glasiurile lor suprapuse conținutul de informație vizuală al imaginii — infime tușe punctuale și trăsături extrem de subțiri, tremurate, ce apar în străvezimea epidermei picturale, ca un țesut bogat intervat și vascularizat. Privindu-ne unul pe altul și luîndu-ne chipul în *inimă* — în inima care absoarbe imaginea și o retransmite în afară altfel luminată și încălzită — tabloul pătrunde în mine, iar eu încep să locuiesc în tablou. Este și aceasta o mutuală în-omenire, prilejuită de ceea ce arată fără să spună pictura.

## ce nu se vede

Tensiunea proiectuală a operei lui VIOREL GRIMALSCHI conferă imaginatelor blocuri de piatră, lingouri de bronz și pînze de apă dimensiunea așteptării, a pregătirii pentru un eveniment crucial în ordinea secretă a Ființei: «Încolțirea» erectilă, trezirea omului din exilul interior, revenirea sa sieși, sub bolta cerului din suflet, ar putea prevesti o transmutație soterică sub semnul Candelei.
Să ne închipuim curcubeul: epifanie vestind, în liniștită splendoare, bucuria de a fi însorit:

— culorile spectrului se nasc din roșul scînteii — agent de faptă bună/rea

— și se odihnesc în purpura violetă a Sfîrșitului dinaintea tuturor începuturilor. Cum să aduci extremele acestea în starea de contiguitate, altminteri decît pe discul cromatic al fizicienilor-picori? dar dacă Început și Sfîrșit, Trecut și Viitor se contopesc și sînt totuna, dacă ireconciliabilul s-ar anula în punct, cu nesfîrșită resemnare — la locul bunei întîlniri dintre ceara albinelor și flacăra răbdător hrănită de această materie vie-moartă?

Privește dansul Flăcării — ce poți visa că afli?

— răspuns iubitor la murmurele și freamătele firii, ale sufletului . . .

— diafan mesaj dinspre absoluturile de la extreme, arătînd că singurul absolut, Absolutul punctual e însăși clipa . . .

— semn viu al pulsului dinspre materia nepătrunsă, totuși transparentă . . .

— cumplită axă verticală ce se răstoarnă: față-n-față...

Printr-o fereastră dansantă, prin Mandorlă zărești, parcă, o promisiune de verde: împăcarea, în timp ce dinspre sorgintea luminii urcătoare primești adierea unei priviri distante, apropiate totuși: iris albastru, iar la capăt de bumbac în chinuri — în șoapta lină dinspre geana/gena de stînjenel violet — presimți grija, mila iubirii fără de început și sfîrșit.

«Nașterea mai-nainte de toți vecii»

«Privirea ca rugăciune»

Singurele care văd sînt privirile oblice:
— Maria îl ocrotește în timpuri, de aproape, pe Fiul Omului . . .
— Eminescu e ațintit, peste Timp, de un astru floral, purpuriu-violet.

*Nopțile albe ale Vilniusului*, 1987

din caietele lui Viorel Grimalschi:

*«Arta este o fisură ce se răspîndește peste zidul spiritului.*
*Pictura e un ochi ce se uită prin această fisură.*
*Arta cade prin propria fisură.*
*Arta, ca posibilitate de materializare a spiritului, e o frînă spre marea comuniune.»*



https://biblioteca-digitala.ro

*Timpul e un cal frumos care învîrtește pămîntul. (5 ani)*

*Ceața e un întuneric luminos. (5 ani)*

*Cerul este zăpadă, stelele sînt foc. (5 ani)*

*Vîntul e o frunzărie mare. (6 ani)*

*Nu se învîrtește decît pămîntul, asfaltul nu se învîrtește. (6 ani)*

*Luna îl roșează pe soare seara. (6 ani)*

*Sîngele e o apă ca focul. (7 ani)*

*Inima e ca un fel de viață rotundă. (7 ani)*

*Sufletul e o inimă care nu trebuie să piară din tine. (7 ani)*

*Dacă se răcește, sîngele nu mai trăiește și atunci este nevoie să mori și tu. (7 ani)*

*Omul este o ființă care nu se aseamănă cu nimic, decît om cu om. (7 ani)*

*Cerul umblă pe sus și se rotunjește. (7 ani)*

*Oamenii zboară în cosmos ca să se aerisească. (7 ani)*

*Stelele cînd cad, cad numai pe cîmpuri, ca să nu lovească oamenii. (7 ani)*

*Stelele mai cad și pe dealuri, că le place cum se rostogolesc. (7 ani)*

*Steaua are formă de buzdugan și culoarea ca o lumină. (7 ani)*

*Curcubeul e o pasăre care se atinge de cer și îl colorează cu penele ei. (7 ani)*

*Frigul e un aer rece care vine și are frunze albe ca iarna. (7 ani)*

*Întuneric este un aer care iese din pămînt negru. (7 ani)*

*Ceață e cînd Dumnezeu face curățenie în cer și aruncă praful pe noi. (7 ani)*

*Umbra este un aer de pe pămînt și noi îl întunecăm cînd mergem. (7 ani)*



# «aici am făcut luna și stelele...»

**carmen popescu**

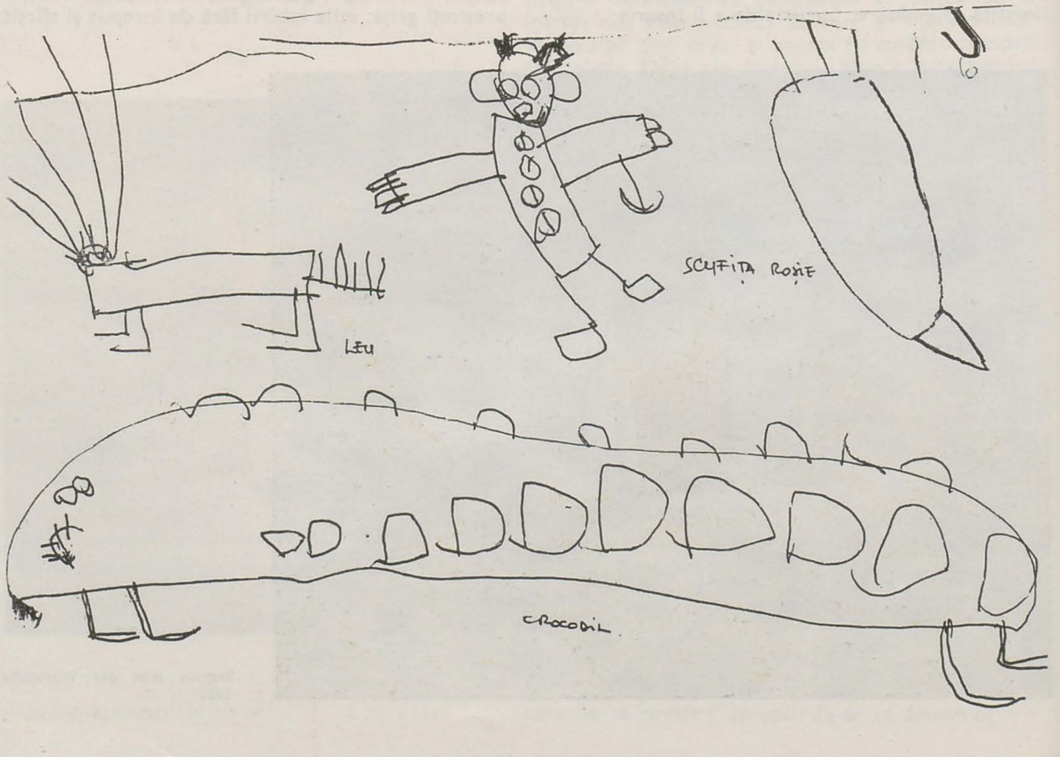
1. DEMIURGUL: aplecat deasupra hîrtiei goale, copilul este în același timp creator și spectator, încercînd simultan, pentru fiecare din partituri, hedonismul perceperii semnelor lăsate de gesturile sale și supraomenescul sentiment de putere demiurgică. La primele sale încercări de a cuceri acest spațiu alb, *o terra incognita* a geografiei lui, el își va exersa mîna într-un haos gestual pe care, după experiențe repetate, îl cosmicizează încetul cu încetul. Ceea ce hîrtia păstrează în urma acestor exerciții autodefinitorii — prin care copilul își declină prezența unică și centrală, afirmîndu-și miraculos puterea de a crea din nimic — acestea, deci, nu se pot numi desene, ci sînt inspecții intern-externe ale capacităților de a (se) cunoaște. De la curiozitatea urmăriii gestului, concomitent voinței de a-l declanșa, micul demiurg intră în posesia noului său limbaj, începînd să-l articuleze într-o *despărțire a pămîntului de ape:* așa apar primele referințe distincte în haosul grafic, nu neapărat cu decodificare obiectuală. Cuvintele care însoțesc nașterea acestor lumi («aici am făcut luna și stelele ...») par a dobîndi un caracter ritualic: o formulă de luare în posesie ce explică, prin paralelism, și micile graferne distincte. Astfel, universul «desenelor» de acum e populat aproape exclusiv de cercuri imperfecte care nu sînt altceva decît o modalitate simbolică de a «desemna» obiectul (sau ființa) și de a-l stăpîni, de a-l face să încapă în bidimensionalitatea hîrtiei: forma circulară delimitează o entitate, de aici și lipsa interesului de a da forme diferite diverselor lucruri reprezentate, acestea conțînd doar la nivelul lor «existențial».

2. MIMETISM: făcîndu-și această lume, copilul va crea fauna ei *după chipul și asemănarea ...*, într-o manieră mimetică, atît prin repetiția motrice a gesturilor ce definesc obiectul cît și prin mimarea sumei de senzații pe care acesta îl stîrnește. (v. il. pag. 16)

3. ORDONARE: spațiul desenului încă nu-și aparține, el este încă doar al hîrtiei, în faza aceasta. De aceea, acum, apare logică necesitatea de a ordona imaginile așezate în acest spațiu «exterior». Organizarea presupune mai multe metode și etape (chiar dacă uneori acestea sînt folosite independent de o logică evolutivă): împărțirea macrocosmosului în microcosmosuri celulare, stabilirea unor trasee esențiale de parcurgere vizuală prin utilizarea *simetriei* (atît a obiectului cît și a compoziției) și apoi a *asimetriei* (v.il. 1, p. 17)

4. EDIFICAREA: experiența organizării și ordonării suportului pe care copilul desenează, îi dă posibilitatea să-și apropie ideea de spațiu, făcîndu-l să treacă de la un spațiu «extern», despre care vorbeam, la construirea propriului său spațiu. Luînd în posesie spațiul, copilul procedează în chip autoreferențial, plasîndu-se pe sine (sau obiecte, ființe extrem de familiare) în cadrul acestuia. Astfel, spațiul dobîndește dimensiuni, evident, subiective, ajungîndu-se la ierarhizări în funcție de scara pe care o au elementele ce constituie teritoriul desenului. Aici, personajul central (de regulă *creatorul)* variază dimensional: de la reprezentări minuscule ce creează spații gigantice, la afirmări supraputernice în raport cu celelalte elemente ale imaginii, ceea ce atestă calitatea demiurgică a personajului. În explorarea sa, copilul încearcă să stăpînească spațiul tridimensional printr-o cuprindere desfășurătoare, el însuși amplasîndu-se suveran deasupra «operei» sale. (v.il. 2, pag. 17)

UT PICTURA POESIS. În structurarea și ordonarea acestor experiențe cosmogonice, cuvîntul joacă aproape întotdeauna un rol la fel de important ca și semnul grafic. El însoțește desenul pe tot parcursul construirii sale, numind ceea ce urmează a se crea, alcătuind o «epopee» a creației și justificînd-o totodată. Caracterul magic al verbului reprezintă, pe de o parte, statuarea atotputerniciei gestului




MATEI (3 ani) — *Leu, Scufiță Roșie, Crocodil*

astfel explicat, iar pe de altă parte, o intervenție propedeutică în edificarea lumii din desen.
Felul în care copilul își verbalizează acțiunile este foarte divers. El poate fi *enunțiativ*: « *viața este . . .* » *justificativ*: « *ele sînt toate negre pentru că a venit noaptea și nu poți să le mai vezi . . .* » (v.il. 1, p. 21), *afirmativ* în cazul unor invenții « suprarealiste »: « *. . . ăsta e un perete cu roți pentru că există și așa ceva . . .* » Alteori, el folosește *criterii plastic axiologice*: « *dacă e și galbenă și verde și albastră și roșie, atunci casa e de-adevăratelea frumoasă* ». La fel de bine, cuvintele se încheagă într-o *poveste*, desenul nefiind altceva decît o ilustrare a acesteia: « *aici e un elefant care merge sub pămînt și se împiedică de ceva și-l doare piciorul și strigă "au" și lîngă el e și un om cu o lanternă ca să vadă și aia e o țîșnitoare cu apă care uite cum merge* ».
Verbele copilului nasc lumea desenului și se așează alături de ea într-o curgere continuă, asemănătoare spațiului edificat, explicînd cu dezinvoltură și inocență, atît pentru sine cît și pentru eventualul public, mecanismele acestui mod de cunoaștere prin explorare și posesie. Două limbaje se alătură și se împletesc pentru a crea cosmogonii fragile.

# poveștile culorii

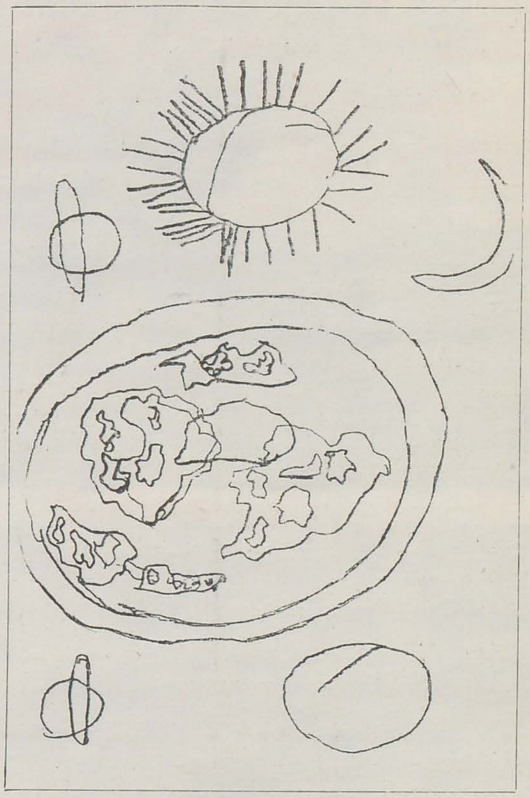
## constantin flondor

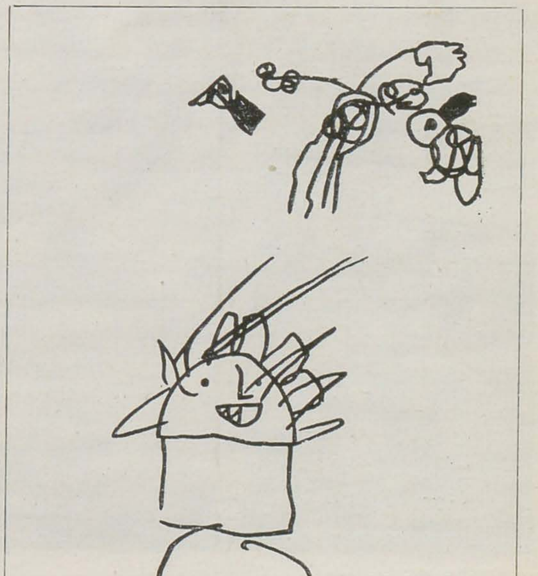
Reînnoirea sau poate reîmprospătarea experienței, a bagajului de transmis în atelier grupelor de specialitate, este o nevoie ce se justifică în mai multe sensuri metodice. Dincolo, însă, de nevoile metodice și de cele psiho-pedagogice, care răspund unor criterii definite, există în raportul părinte-fiu, maestru-discipol, profesor-elev, un « ceva », un « fluid » ce ține de unicat și de irepetabil. Acest *spațiu pedagogic*, mai greu de cuprins în planuri și manuale școlare, ține mai degrabă de *Legi ale Ființei și Firii*.

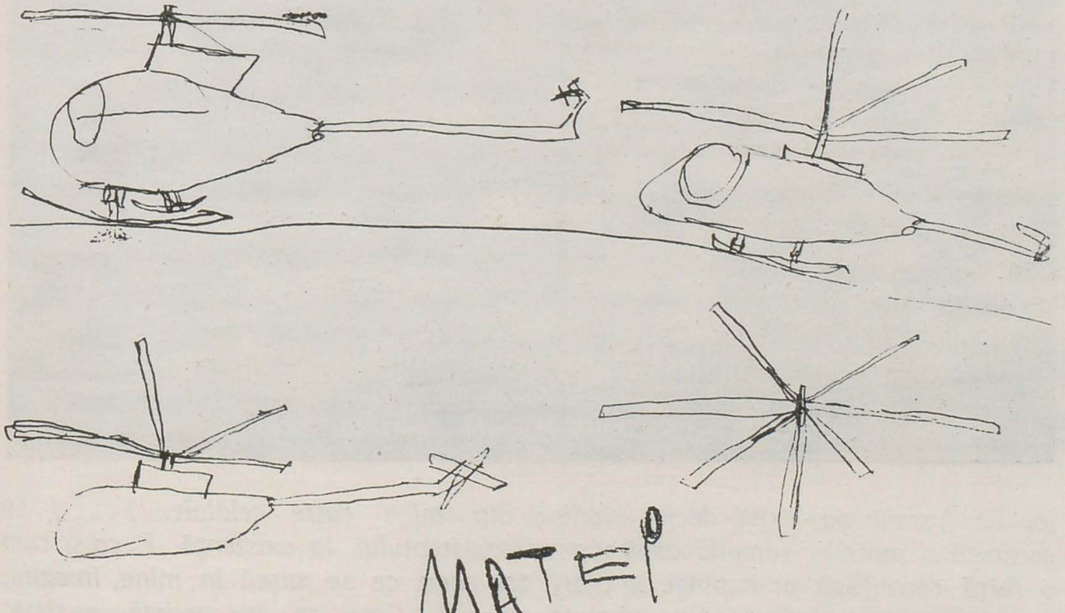
Lecția este un AICI și ACUM de irepetat, în care se întîmplă miracolul (pentru elev și profesor) descoperirii și redescoperirii adevărurilor permanente, esențiale, Dar, țin să adaug, acest AICI și ACUM nu ne dă o stare de « mers », de « trecere », ci una de « fapt esențial », de Început, de așezare a unei *pietre de temelie*. Lecția, AICI și ACUM-ul, este reluarea irepetabilă a acelorași adevăruri.

Pornind cu aceste considerente, mi-am propus cîteva teme de culoare cu un caracter stimulativ. Important mi s-a părut ca la orele de desen și culoare să mă orientez după următorul principiu: dacă la clasele VIII—XII rolul de modelator al profesorului este realizat cu precădere prin transmiterea de cunoștințe, informații și deprinderi privind meseria, la clasele mici (V—VIII) acest rol este cu precădere *formativ* și *stimulativ* (de data aceasta profesorul va fi mai puțin un *pictor* cît un *psiho-pedagog*, iar dacă la clasele mari, de bună seamă, elevul învață de la profesor, la clasele mici există șansa ca profesorul să învețe de la elev !).

Copilul e un material nativ, un « pămînt », care odată bine « îngrijit », oferă roade capabile nu doar să ne bucure, ci să ne și învețe. Rolul nostru, aici, e doar de a porni « mecanismul ». Un rol de stimulator, de « constructor » sufletesc . . . Pornirea este totul. Intervențiile noastre prea dese, pe parcurs, sînt inutile și nocive. Participarea noastră, în timpul realizării lucrărilor de către copii, constă din uimirea și bucuria unor descoperiri.
Acum, la clasă.








*MATEI (4 ani) — Elicoptere*
*MATEI (5 ani) — Soarele, Pămîntul, Luna*
*desen infantil valorificat de prof. Gheorghe Urdea, Alba Iulia*



https://biblioteca-digitala.ro

# «aici am făcut luna și stelele...»

1, 2 MIHNEA (4 ani) – *Personaje familiare*

3, 4 DANIEL (5 ani) – *Miraje colorate*

*Iar eu însumi nu exist decît evadînd din mine către celălalt. /.../ Se constată o mare și comună aspirație a inexistentului la existență. E ca și cum o forță centrifugă ar împinge în afară tot ceea ce se mișcă în mine, imagini, reverii, proiecte, fantasme, dorințe, obsesii. Ceea ce nu există in-sistă. Insistă pentru a exista. Toată această lume mică se înghesuie la poarta lumii mari, adevărate, iar cel care ține cheia este celălalt.*

MICHEL TOURNIER



https://biblioteca-digitala.ro

*Umbra e un fum de răcoare. (7 ani)*

*Pisicile au ochi galbeni și luminează, noi avem ochi maro și negri și nu luminăm, facem întuneric. (7 ani)*

*Pisica vede și noaptea, că are ochi senini. (7 ani)*

*Punctul este o ființă care este departe. (8 ani)*

*Linia este ceva care se poate vedea ca orice; noi stăm drepți ca o linie, mașinile merg pe șosea care e ca o linie strîmbă cînd cotește și tot așa mereu și crocodilul și tot așa mereu. . . (8 ani)*

*Umbra este ceva întuneric care este răcoare. (8 ani)*

*Sufletul are formă de inimă. (8 ani)*

*Sufletul este în corpul nostru cînd ne iubim un om cu alt om. (8 ani)*

*Cînd omul e bătrîn, îi albește părul că îi albește și inima. (8 ani)*

*Noi clipim că și ochiul respiră, altfel se închide de tot și moare. (8 ani)*

*Peștii se înțeleg între ei prin gînd. (8 ani)*

*Raza este că soarele nu poate veni pe pămînt și trimite atunci o lumină lunguiață. (9 ani)*

*Ceața este o lumină îndesată prin care omul nu poate vedea. (9 ani)*

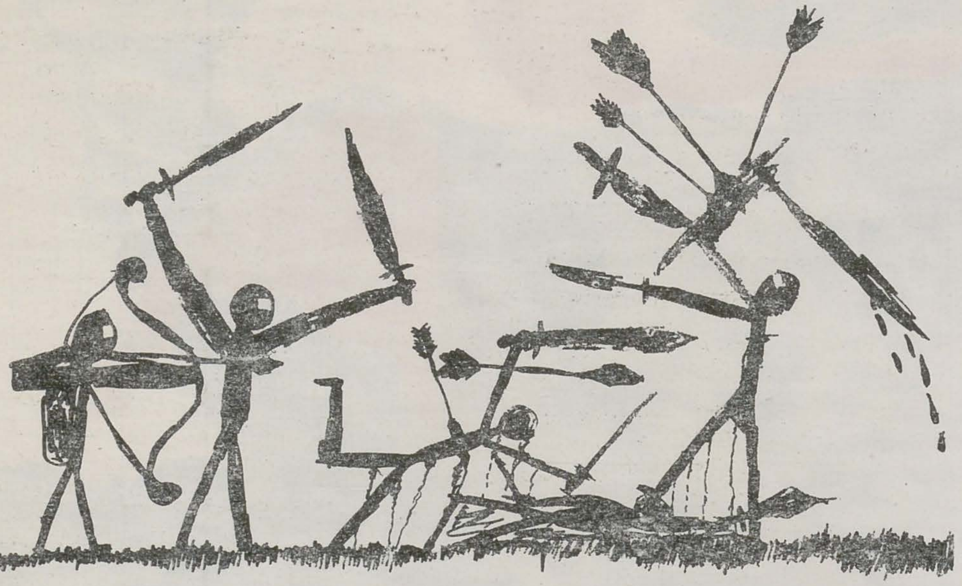
*Umbra este un aer care arată ce faci tu. (9 ani)*

1, 2 «*Piticii culorilor*»
(*cl. a V-a, prof. Constantin Flondor, Timișoara*)

*/ . . . / niciodată, ca în vremea noastră, puritatea nu a însemnat pentru artist un ideal mai plin de noblețe și mai necesar; candoarea nu a conținut, ca acum, magia unei frumuseți secrete, care nu se dezvăluie decît celor aleși, nicicînd inocența nu s-a mărturisit, ca în acest veac tulburat, drept starea de har care tîlcuiește rosturile lumii și întredeschide, poate, porțile fericirii.*

IORDAN CHIMET

SACHS WALTER (9 ani) — *Scenă războinică*



Am dorit să abordez studiul culorii dintr-o prismă a basmului, și atunci am asociat descompunerea-compunerea luminii albe (în cele șapte culori) cu « Albă ca Zăpada și cei șapte pitici ». Am venit la clasă cu șapte suprafețe colorate de 100×70 cm. (roșu-portocaliu-galben-verde-albastru-violet-indigo) dezvoltînd, pe baza notelor din caiet, un dialog (cu sugestii imprevizibile din partea elevilor) și o primă poveste, o mitologie a universului culorii, în urma căreia copiii aveau să realizeze cîte o lucrare, alegînd pentru aceasta personificarea unei culori.

Schiță (2.XI.1988 pentru cl. a VII-a)

« ALBUL CA ZĂPADA ȘI CELE ȘAPTE CULORI »

ALBUL CA ZĂPADA — Superzeu al Naturii și Universului; îi are în subordine pe *Pitici străbuni și originari, existenți dinaintea începutului Lumii:*

PITICUL ROȘU — Piticul-zeu al Viului, al Focului al Dinamicului, al Sîngelui și al maximei Bucurii

PITICUL GALBEN — Piticul-zeu stăpîn al Luminii Soarelui, stăpîn al Cîmpiilor, zeu al Bogăției și al Strălucirii

PITICUL ALBASTRU — Piticul-zeu al Cerului, al Văzduhului, al Prospețimii, al Călătoriilor (dor de ducă și de zbor); caracter împrospătător, răcoritor; și pe *Pitici tineri, urmași, pămînteni, existenți de la începutul Lumii:*

PITICUL PORTOCALIU — Piticul-zeu al Bucuriei, Veseliei și Căldurii; atras de Lumină și de Foc (roșu + galben)

PITICUL VERDE — Piticul-zeu al Vegetației; sîngele Naturii; atras de Piticul-zeu al Viului și Focului, cu care însă nu se amestecă decît sacrificîndu-se; caracter liniștitor

PITICUL VIOLET — sînge și cer, viu și cosmos (roșu + albastru); este Piticul-zeu al Înțelepciunii — într-un fel filosof; cînd rece, cînd cald; filosofie și eseu; interiorizat; iubește întunericul, adîncul și umbra

PITICUL INDIGO — scrib, copist al Piticului-filosof: umbră a umbrei; umbra filosofului

Schiță (noiembrie-decembrie, pentru clasele V—VII)

« AMINTIRI PRIVIND PRIETENIA ȘI GÎLCEAVA DINTRE PITICUL VĂZDUHULUI ȘI PITICUL CĂLDURII »

. . . Și iată-i pe acești doi pitici cum, în mod ciudat, tînjesc fiecare de dorul celuilalt. Acest dor are atîta putere că devine vizibil. Spre exemplu, acolo unde îl aflăm pe Piticul străbun al Văzduhului, în jurul lui se țese o ușoară vibrație de căldură, un abur portocaliu, ca o vagă și îndepărtată apariție a Piticului Căldurii . . .

Dar tot așa se întîmplă și invers: unde este prezent Piticul Căldurii, parcă pentru a străluci mai mult, sau ca să-i simțim și mai bine căldura, în juru-i un voal de Prospețime, de Răcoare și Văzduh îi întreține prezența, îl însoțește peste tot ca o aeriană umbră. Și uite așa știu ei (piticii) să-și poarte dorul: ca o aură prin care, astfel, sînt veșnic înfrățiți.

Dar . . .

Dacă ni s-a părut pînă aici că lucrurile acestea prea sînt frumoase, dar au și ceva ciudat, curios, neobișnuit, veți vedea, după cele ce urmează, că ciudățenia crește. Și anume, cum să ne explicăm faptul că dacă dorul Piticului străbun (Albastru) după celălalt mai tînăr (Portocaliu) este atît de mare și veșnic (la fel și invers, al piticului mai tînăr după Piticul străbun), cum se explică, deci, că atunci cînd sînt amîndoi, în fine, prezenți unul lîngă celălalt . . . (atenție !) ei se ceartă și se resping?

Și aici nu e glumă, e luptă ! E război ! Luîndu-se la trîntă și luptă, ei sfîrșesc de obicei dispărînd amîndoi într-un cenușiu. E ca și cum am vrea să amestecăm focul cu apa: nu ne mai rămîne nici foc, nici apă.

Doar fum și abur !

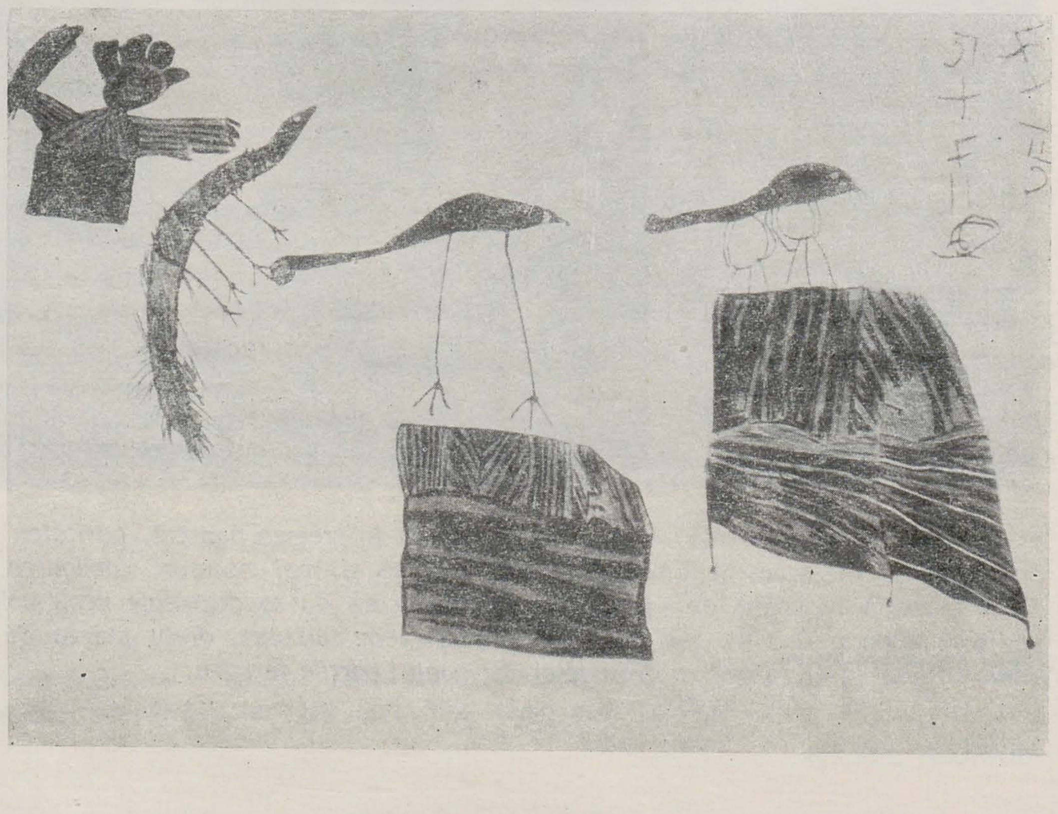
Da, sînt certăreți. Țin mult unul la altul, nu pot exista unul fără celălalt, dar așa cum sînt chiar și frații: se mai ceartă. Să nu o ia celălalt înainte, să fie mai tare sau mai știu eu cum . . .

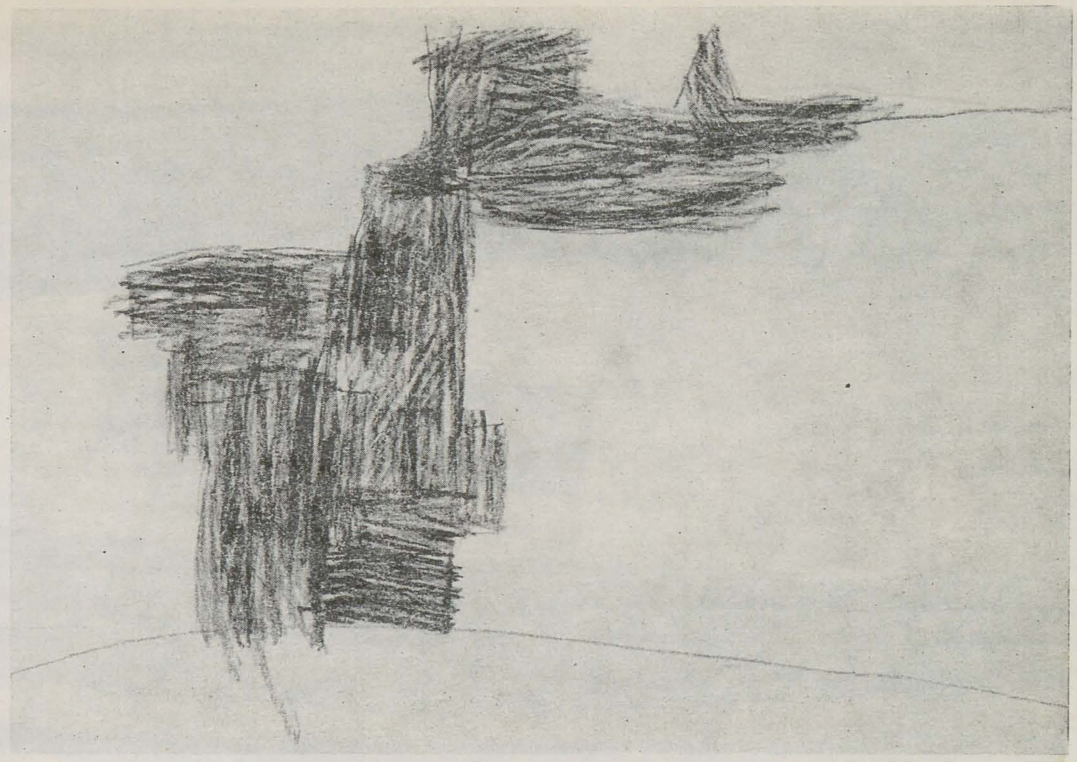
Noroc că fiind laolaltă de cîteva miliarde de ani, piticii noștri au mai învățat cîte ceva. Să fie înțelepți, să-și respecte personalitatea. Ba, mai mult, plecînd de la acel DOR ce îl poartă fiecare pitic ca o AURĂ, piticii nu doar că își respectă reciproc personalitatea, ci chiar mai mult: se ajută reciproc. Unul se retrage puțin îndărăt, se liniștește ușor, cînd vede că celălalt voiește să se manifeste, să se exprime, să intre în acțiune. Capacitatea aceasta de a se transforma din ceva foarte prezent în AURĂ și DOR i-a făcut să inventeze ARMONIA; capacitatea aceasta — formidabilă, de fapt ! — i-a făcut pe piticii noștri să nu se mai părăsească niciodată și să se ajute veșnic. Cînd unul dintre ei își fredonează propria-i melodie, celălalt nelipsit îi subliniază doar CÎNTAREA printr-un sublim și discret acompaniament . . .

# artistul în copilărie

## adrian guță

Am ezitat mult în fața paginii albe. E greu să scrii despre arta copiilor atunci cînd fenomenul nu se regăsește între obiectele tale permanente de studiu. Pentru criticul obișnuit cu hărțuielile și ris-





*VLAD (4 ani) — Casă și avion noaptea*

curile impuse de confruntarea continuă cu faptul plastic adult profesionist, penetrarea în această lume aparte implică altfel de riscuri și parcă, paradoxal, un fel de sfială. Întîmplarea fericită ca proprii copii să-ți aducă frecvent sub ochi «operele» lor constituie un eventual avantaj. Lecturile aplicate oferă confirmări dar și contradicții cu opiniile personale asupra problemei în cauză. Dificultatea dar și tentația principală se regăsesc în efortul dialogului real cu modul de receptare și transfigurare plastică a lumii, cu care operează vîrsta fragedă. Nu lipsesc reproșurile cu privire la instrumentarul uzitat în analiza artei mature contemporane — imperfect adaptat și concertat, se spune; așa încît aplicarea unor elemente ale acestuia la studiul artei infantile este, s-ar putea obiecta, o adevărată aventură. Și totuși: acesta este limbajul de care dispunem, sîntem obligați, pliindu-ne pe subiect, să-l folosim și în abordarea fenomenului asupra căruia se concentrăm în rîndurile de față.

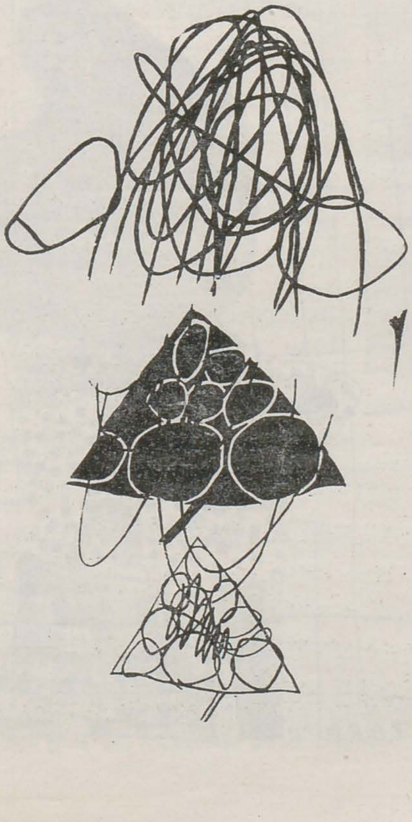
Considerarea fiecărui caz în parte este probabil calea cea mai prudentă pentru cel care, asemenea autorului acestui text, nu are experiența studierii unui număr apreciabil de individualități, a privirii de ansamblu. De altfel, intenția mea declarată este de a supune atenției un exemplu, dar unul foarte interesant, cred, din acest domeniu al artei copiilor.

ROMANA ȚOPESCU are 8 ani. Totul a fost și este încă o joacă pentru ea; îi consacră însă desenului — mod principal de expresie — ore întregi în care nu vrea să știe de altceva. Simte nevoia de a se izola pentru a nu o întrerupe nimeni și nimic din experiența traseelor grafice și a culorilor pe care le încredințează hîrtiei. Aventura artistică, în cazul acestei fetițe vioaie, comunicative, a înregistrat primele repere notabile pe cînd ea avea 5 ani. Și iată, au trecut de atunci 3 ani, timp în care accidentalul a devenit permanență. Desigur, este încă o vîrstă la care exprimarea plastică reprezintă un limbaj frecvent adoptat de către majoritatea copiilor. Romana Țopescu se distinge însă prin performanță în acest context. Sper să nu greșesc afirmînd că desenul s-a transformat pentru ea în modalitate vitală de comunicare. A unor stări, a unor gînduri. Interesant este că la început dreptunghiul alb era cucerit de forme abstracte, decorative, puțin repetitive, organizate destul de coerent, pe zone ce deja se echilibrau în pagină; nevoia, poate, de concentrare asupra potențelor expresive ale acestei luxuriante ornamentale și fireasca dificultate, datorată vîrstei, de a aborda simultan două tipuri de limbaj — grafic și pictural — au menținut-o pe Romana Țopescu în registrul alb-negrului. Treptat au apărut și culorile — dar ele dețin, pînă azi, un rol secundar, de accent; se subordonează preferinței pentru linie ca element fundamental de exprimare plastică. Apoi notăm progresiva luare în posesie a figurativului (preponderent uman) ca variantă de «traducere» a receptării lumii vizibile; ni se oferă acel «primitivism» specific artei copiilor, exhibat cu dezinvoltura de rigoare — dacă într-o primă fază a acestei etape constatăm o «invazie» a portretului multiplu, acum, la 8 ani, se remarcă și încercări de identificare anatomică a personajelor și dezvoltări de vagi scheme narative, în care mai intervin unele elemente scenografice.

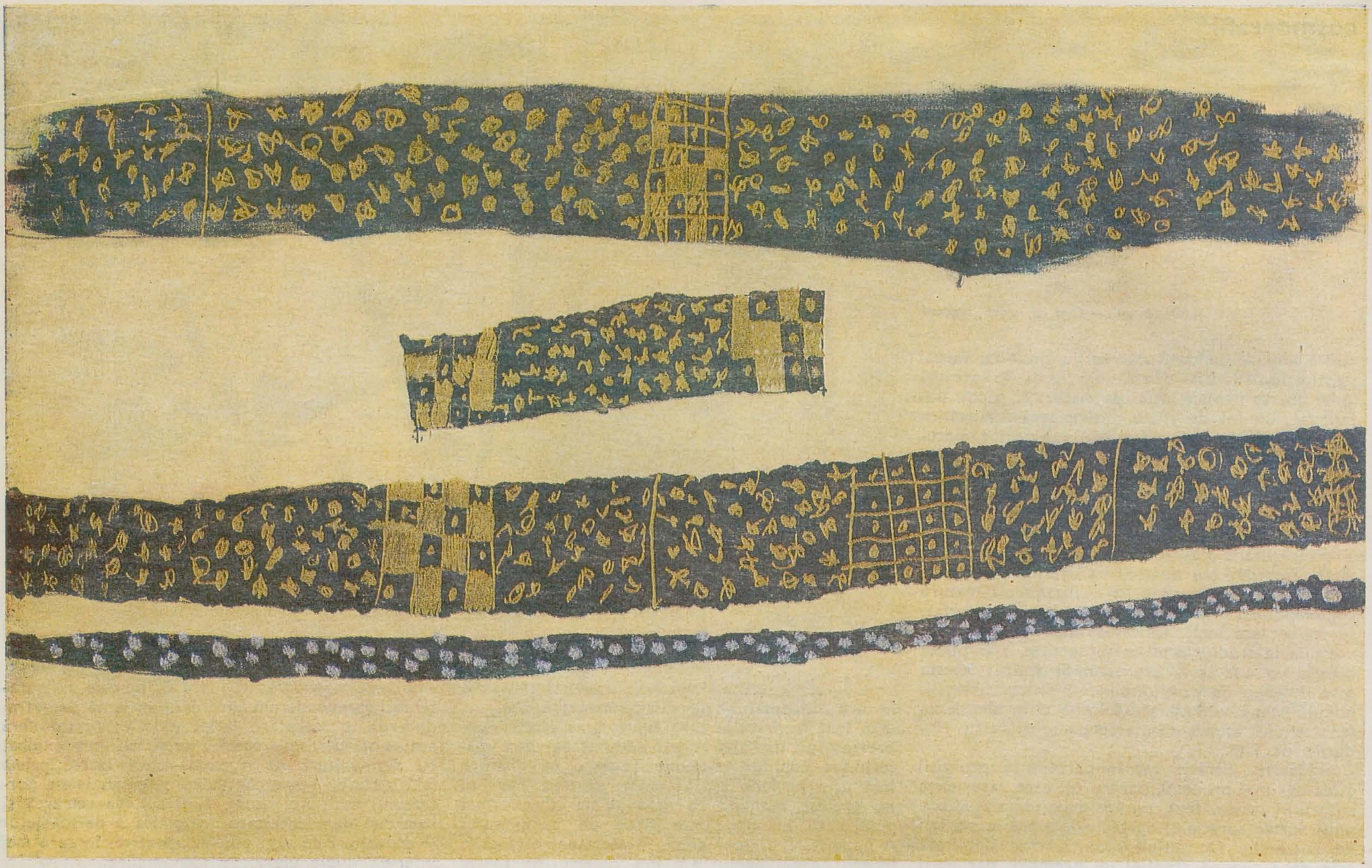
O privire de ansamblu asupra desenelor realizate de Romana Țopescu între 5 și 8 ani atrage atenția fie asupra puterii de abstractizare manifestate de timpuriu, fie asupra forței de expresie a figurativului succint. Deasupra celor două opțiuni așezăm virtuțile unui desen analizabil din punctul de vedere propice și receptării artei moderne, al autonomiei limbajului plastic. Veleitățile decorative ale demersului acestui copil-artist se cuvin de asemenea subliniate — sînt un atù, acum, dar credem și în mobilitatea actului creator așa cum se manifestă el în cazul acestei fetițe, pentru ca veleitățile respective să nu ducă spre un precoce manierism.

Trebuie amintit faptul că Romana Țopescu s-a născut și crește într-un mediu propice formației artistice. Tatăl său, Mihai Țopescu, este unul din cei mai interesanți «sticlari» ai generației tinere de plasticieni români. El nu și-a asumat însă rolul de «îndrumător» al încercărilor copilului; îi oferă doar «baza materială» necesară.

«Cazul» de față merită un studiu de durată, așa cum sperăm să fie și evoluția sa artistică. Există confirmări ce se adaugă mărturiei depuse de acest text: în afara unei expoziții personale care a avut loc în orașul «de reședință» (Tîrgu Jiu, 1988), Romana Țopescu a fost deja admisă în manifestări internaționale, alături de autori ce depășesc de cîteva ori vîrsta ei actuală.



*desene infantile valorificate de prof. Gheorghe Urdea, Alba Iulia*



https://biblioteca-digitala.ro

*Timpul este ceva care nu se știe dacă vine sau trece. . .*

*A fi nemuritor înseamnă să nu te lași bătut. (9 ani)*

*Omul bea apă ca să aibă cu ce să facă scuipatul. (10 ani)*

*Cînd moare un om se formează o stea și din steaua aia se formează licurici. (10 ani)*

*Anotimpurile sînt ca să nu se piardă omul de timp. (10 ani)*

*Desenul e o mîzgălitură cu rost, care ne trebuie. (10 ani)*

*Desenul este oglinda prezentului, trecutului și viitorului. (10 ani)*

*Linia e viața lucrurilor și ființelor pe hîrtie. (10 ani)*

*Locul este o fixare. (10 ani)*

*Locul este un spațiu în care noi denumim ce se află acolo. (10 ani)*

*Întuneric e un fel de nimica. (11 ani)*

*Umbra e o înfățișare nelumінată de soare. (11 ani)*

*Culoarea albastră e ușoară, ea se ridică din ape și de la fum și colorează toți munții și cerul în albastru. (11 ani)*

*Lemnul e o ființă cînd are rădăcină și un obiect cînd se usucă rădăcina. (11 ani)*

*Unii oameni își rod unghiile că le-au crescut nervii prea mult. (11 ani)*

*Răbdarea este fenomenul care-i dă posibilitatea unui om să tacă din gură. (12 ani)*

*Inspirația e o gîndire bruscă. (12 ani)*

*Viața este o unitate de timp. (14 ani)*

LIOARA (cl. a VIII-a, prof. V. Foca, Botoșani)

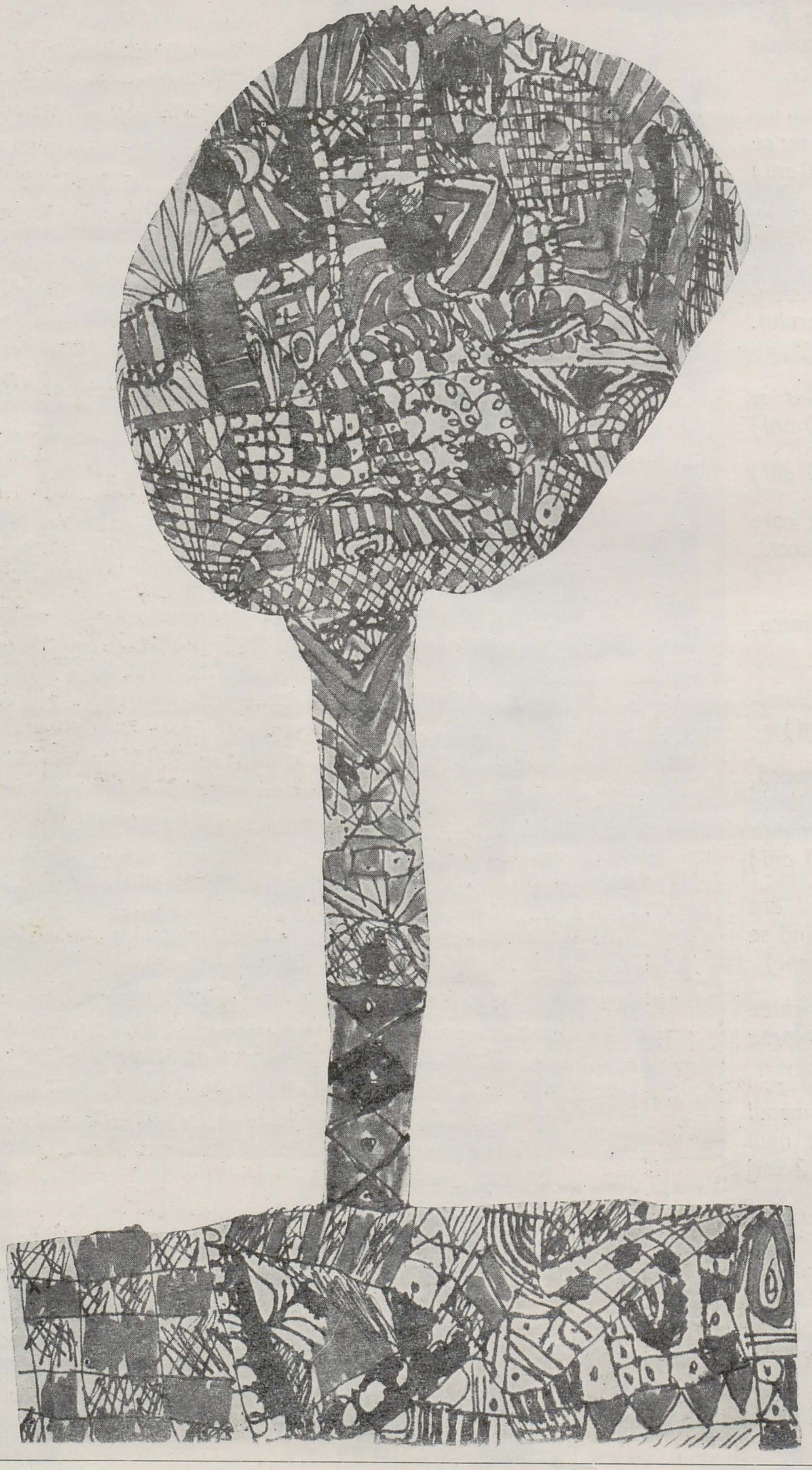
*(. . .) atît copilul cît și nebunul sînt artiști, dar ei nu sînt artiști în măsura în care își posedă talentul, ci în măsura în care acesta îi posedă; atîta că dacă nebunul trebuie să-și reînceapă mereu de la capăt tabloul, copilul nu poate niciodată să facă astfel.*

ANDRÉ MALRAUX

ROMANA (7—8 ani) — Construcții grafice imaginare



https://biblioteca-digitala.ro



ROMANA (6 ani) — Portret



https://biblioteca-digitala.ro

# sándor bartha sau despre linii

carmen popescu

Pentru Sándor Bartha linia, ca mod de expresie, de explorare și construcție, este înzestrată cu o viață a sa ce pare a se sustrage voinței creatorului. Calificabilă prin perechi dihotomice, acoperind o arie largă a psihologiei temperamentale, ea este alertă și butucănoasă, virulentă și caldă, suplă și necioplită, într-o perpetuă ironie (uneori autoreferențială) ce atacă agresiv chiar și în stare de tandră fragilitate. Linia construiește întreg spațiul lucrării printr-o singură mișcare complexă, ia în stăpînire hîrtia cu o plăcere care nu ține de ecuațiile serene ale rațiunii, ci de o zonă a adîncului în care insatisfacției i se dă pe moment satisfacție printr-un act de posesie deplină. În acest proces de continuă cucerire, artistul structurează un univers disjunct al fragmentelor, în care se alătură, într-o abolire temporală, mai multe situații și fenomene analoge; sau multiplele fețe ale acestor situații și fenomene, într-o desfășurare liniară. Spațiul e rupt și construit din unități autonome, conflictuale chiar, în care nu convenția justifică trăsăturile lor specifice ci, mai degrabă, prefacerea timpului într-un set de inedite dimensiuni spațiale.

Cucerind și construind spațiul, simultan, Sándor Bartha îl populează cu o densă lume imaginară. Ființele astfel inventate iau naștere dintr-o aceeași tulpină — uneori ca hibrizi ai liniilor demarcatoare. Hîrtia e invadată de capete agitîndu-se fără corp, cu guri deschise lacom, urechile par înzestrate cu ochi și au mobilitatea febrilă a unor bondoace plante exotice, totul mișcîndu-se — în desenele de mari dimensiuni — cu turpitudine și agresivitate. Anatomii rupte se plantează unele peste altele ca fragmente indescifrabil strigate dintr-un limbaj postbabelic. În larma aceasta se aud suprapuse monologuri agresive, disperate. Priviri tăioase sau bulbucate răsar plantate pe craniu cu ajutorul unor tuburi tehniciste. Ochii invadează spațiul, privind cu ironie și cinism acest mobil univers primar. Ca o paradigmă bagatelizată a lumii acesteia, tichii de bufon coafează capete strîmbe.

Dramatismul aferent structurilor din desenele mari este contrabalansat de organicitatea liniilor edificatoare, de o translare în anodin, derizoriu, cotidian, în care protagonistă este drama jurnalieră și nu evenimentul. Demersul e obținut și printr-o despuiere agresivă a realității, polemica virilă a actului îi dă o dimensiune minimal-feminină. (Pentru a înțelege această dimensiune, este de ajuns să observăm cum în toate lucrările femeia este agresată, urîțită și în același timp potențată în senzualitate animalică și luxurie; în consecință, se instalează un priapism ce încarcă peisajul de derizoriu și agresivitate.) În aparenta dezordine a suprafeței apar elemente disparate, de pauză, cum sînt liniile transcrise ca niște sîrme ghimpate ce separă obstructiv teritorii, parcă de teama de a nu se ciocni energiile lăsate libere. Pe lîngă linia continuă, sinuoasă sau incisivă, apar insular zone aproape compacte în care liniile, nervoase, se adună ca într-o acumulare a acestor energii. Dar fenomenul cel mai interesant este cel al liniilor care, în ultimele lucrări, desenează disimulat figuri geometrice reprezentînd, de fapt, aceeași anatomie a faunei imaginare, decupînd spații epurate, departe de euclidianismul tradițional. O geometrie vie, organică și în același timp rarefiată, operînd cu descompuneri pluri-spațiale în care, uneori, intervine și culoarea, pentru a simplifica și a departaja planurile.

Spațiul geometriei rarefiate, guvernat de alte coordonate, este cel pe care Sándor Bartha îl practică exclusiv în miniatură. Aici lucrurile capătă un aspect mai clar, linia — mai puțin prolixă dar la fel de fecundă — se subțiază pe conturul personajelor lasciv-agresive, unde minuția detaliului nu face decît să puncteze sinteticul.

În balansul dintre dimensiunile ample și cele extrem de reduse ale lucrărilor, colajul aduce cu sine obiecte de uz cotidian, deja « înfrumusețate ». De la folosirea cărților de joc (o intervenție într-o lume a simbolului, unde supape onirice defulează în suprapuneri imaginare), pînă la uzitarea trandafirului de plastic, drumul este lung și chiar antitetic, ilustrînd pendularea artistului între liniaritate și picturalitate.

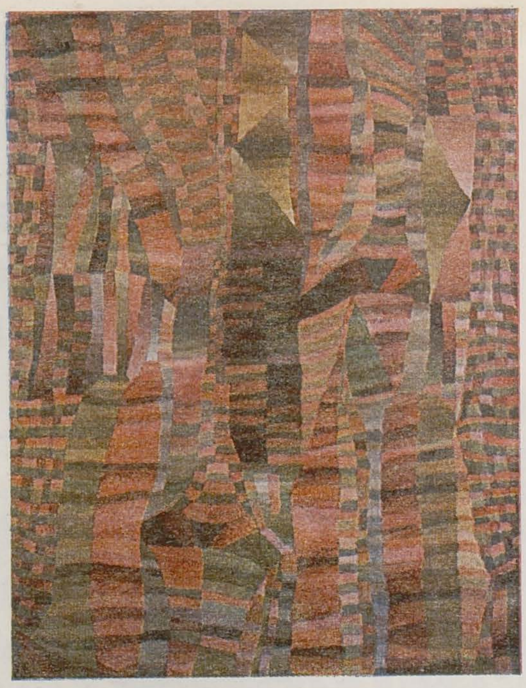
Pictura sa, explorînd de fapt același univers ca și desenul, este, într-un fel, modalitatea de rezolvare a unor momente de criză (umană și artistică), înlocuind agresivitatea prin senzualitate, ironia prin dramatism, luciditatea prin confuzie. Pictura este o oază de liniște unde artistul nu zăbovește prea mult, pentru că « ordinea » de aici e un spațiu al tensiunilor ce cheamă trezirea liniei, mereu neobosită, alternînd între două extreme care sînt în fond polii artei lui Bartha: suprasaturarea cu un imaginar debordant, simultană cu constituirea și organizarea de noi teritorii.



https://biblioteca-digitala.ro

# congruențe muzicale

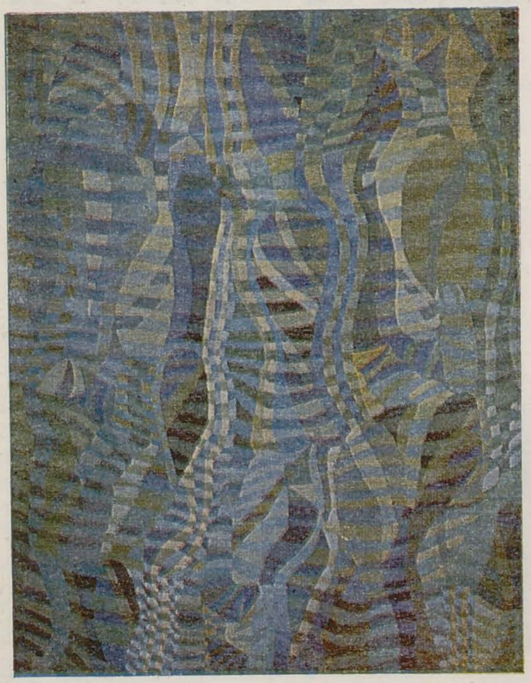
**theodor redlov**

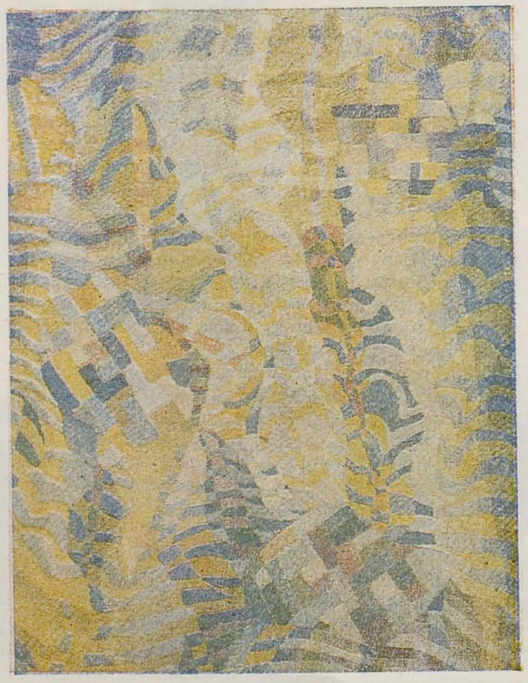


MIRCEA TUDOR POPESCU

1. *Sonata Kreuzer de Beethoven*
2, 4 *Arta fugii la Bach*

3 *Cvartet de Beethoven*
5 *Trio de Beethoven*





În urmă cu vreo 10 ani îl cunoșteam, la Brașov, pe pictorul autodidact MIRCEA TUDOR POPESCU, care practica deja de peste două decenii originala sa (adică elaborată pe cont propriu) *abstracție muzicalistă*. Cunoștința noastră a avut loc la inițiativa lui, după ce aflase despre preocupările mele de semiotică a artelor vizuale. Într-un studiu publicat pe atunci, arătam că tabloul se adresează privirii ca un cîmp de acțiune jalonat de semne topice și dinamice, cu noduri de tensiune și săgeți de direcție. Traiectorii latente ale compoziției picturale ghidează privirea, impunîndu-i un circuit cu obstacole și devieri, insistențe și reveniri, accelerări și decelerări, astfel încît viziunea globală se « desface », în timpul receptării, într-un sistem de lecturi constituit din *parcursurile* privirii, care devin tot atîtea *discursuri* generate de matricea semnificantă a operei ce se oferă unei contemplări interpretative și nu doar participative. Aceste considerații, precum și aplicația analitică pe care o făceam asupra « Fugii în roșu » a lui Paul Klee, l-au încurajat pe izolatul pictor brașovean să-mi dezvăluie asiduele sale preocupări de translație a ritmurilor auditive în ritmuri vizuale, luînd ca referință compoziții ale marii muzici. Scopul demersului său este de a aduce la expresie vizuală congruențe mai profunde între pictură și muzică, decît cele manifeste în formulările teoreticienilor și ale practicienilor care vorbesc adesea despre linii melodice, densități acordice, grosimi orchestrale, arcuiri ale formei sonore, după cum vorbesc despre armonii și acorduri cromatice, game cu tonică și dominantă ale figurilor și culorilor, mod major și mod minor, tempo rapid sau lent al curbelor, contrapunct al figurilor dezvoltate în compoziție, staccato al accentelor, calități timbrale ale tentelor și așa mai departe.

Mircea Tudor Popescu încearcă să « închege » procesele în structuri, să rezolve succesiunea în concomitență și, pentru aceasta, el amenajează pictural traseele privirii ținînd seama de modul de organizare componistică a operei muzicale alese ca referință. Pertinența transpunerilor este uneori remarcabilă, dacă muzicieni avizați au putut recunoaște această referință fără vreo indicație de lectură din partea pictorului. Eu însă am preferat întotdeauna să văd în tablourile lui pictură și nu muzică, și aceasta cu atît mai mult cu cît luasem cunoștință de poziția oarecum marginală, de închistare, a muzicaliștilor activi la Paris, în anii '40—'50, la care Mircea Tudor Popescu nu se raporta cîtuși de puțin, dar care aveau preocupări și formulau teze asemănătoare. Este vorba despre pictori precum Béothy, Bérard, Cahn, Euzet, Janin, Klausz, Lempereur-Haut, Lancelot Ney și mai ales despre Henry Valensi, care a formulat încă din 1913 « legea predominanțelor » în evoluția artei, fiind de părere că după ce acestea s-au subordonat, rînd pe rînd, arhitecturii, sculpturii, picturii și literaturii, a venit vremea ca ele să recunoască supremația muzicii, în consens cu nevoia de *ritm* și de *armonie* a civilizației secolului nostru. Din reprezentativă — considera Valensi — arta trebuie să devină *prezentativă*, pornind de la conexiunea dintre *rezonanțele sentimentale* ale stimulilor perceptuali și *reflexele izomorfe*, adică « ceea ce artistul simte că se naște în el sub formă de linii, culori, volume sau sonorități, atunci cînd are ceva de exprimat ». Integrarea timpului în pictură, prin stabilirea unor corespondențe structurale cu muzica, salvează abstracția de purismul formal adesea eșuat în decorativism, reinvestind opera picturală cu un *mesaj* rezultat din faptul că ea devine un *analogon vizual* al vieții psihice articulate.

O altă confirmare a justeții demersului său i-a venit lui Mircea Tudor Popescu de la un studiu al lui Mihai



https://biblioteca-digitala.ro

Brediceanu despre « timpul polimodular » în artele vizuale; ritmul vizual este definit aici ca « structură de figuri sau volume de diferite forme și dimensiuni, structură în care distanțele sînt analogul duratei din ritmurile temporale », timpul se exprimă prin « raportul dintre viteza cu care se deplasează privirea și lungimea unui anumit traseu », iar ritmurile diferite se pot desfășura simultan pe un traseu, cu «timpi » diferiți, generîndu-se astfel « structuri politemporale » vizualizate. Este ceea ce face și pictorul din Brașov, deosebit de productiv la cei 75 de ani ai săi și care, dincolo de orice veleități ale succesului imediat, își aduce pe lume, serie după serie, *viziunile sonore*.

Pictura sa este în egală măsură fascinantă și agasantă. Compozițiile sînt fie reticular-distorsionate, fie pluricentrice, cu mai multe focare de absorbție sau de iradiere, creînd impresia de vertij datorită aparenței de mișcare giratorie a unor forme discoidale, inelare sau spiralate, cărora li se contrapun angularitățile menite să ghideze privirea cînd în sens centripet, cînd centrifug. Figurile sînt reluate nu identice ci asemănătoare, cunoscînd creșteri și descreșteri, preschimbîndu-și aura cromatică. În compoziția culorilor sînt nu rareori puse în valoare disonanțele, cu expresia lor angoasantă sau exaltantă. Pictînd repede și fără ezitări, ca și cum s-ar supune unei porunci, Mircea Tudor Popescu se îngrijește de soarta fiecărui element microstructural al tabloului; fiecare tușă e lacomă să fie remarcată și să « sune » plin, astfel încît privirea să pască fiecare fir de iarbă din pășunea muzicalistă. Uneori, tabloul însuși pare că te privește cu voracitate.

# nu știm cine e dirijorul

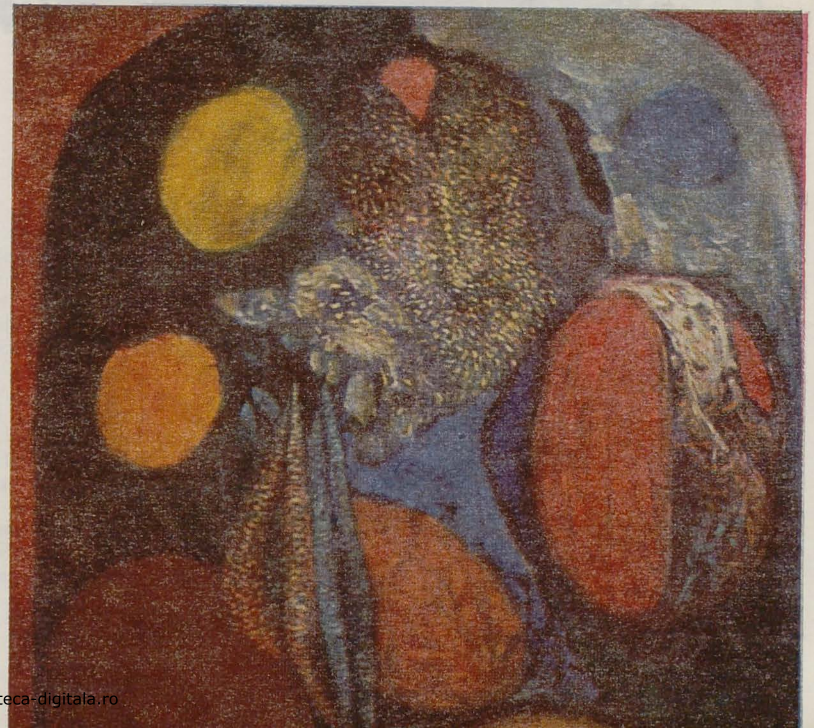
TH. R. — Ți-ai ales mai demult un motto: « panta rei » — perpetua curgere, necontenita prefacere. De fapt, pictura ta se schimbă mereu, fără a tinde să se închege într-o operă unitară. Seriile de lucrări sînt una față de alta contradictorii și chiar înăuntrul uneia și aceleiași pînze privitorul e izbit de neîmpăcarea conflictelor. Aș spune că este o pictură patetică exprimînd, fără premeditare, un fond al trăirilor obsesive marcate arhetipal. E o expresie năvalnică și întrucîtva nesăbuită, sustrasă obișnuitei dirijguiri a regulilor de compoziție picturală.

LIVIU CĂLINESCU: — *Este o mare doză de adevăr în ceea ce spui. Îmi aduc aminte de prefața de catalog pe care mi-ai scris-o în urmă cu vreo șase ani și din care se înțelegea că pictura înseamnă pentru mine căutarea unui alter ego care mereu îmi scapă: eu încerc să mă apropii, iar el rămîne mereu la aceeași distanță. Consider că a realiza o pictură bună înseamnă a găsi echilibrul între inteligența plastică și frămîntarea ideilor, pe de o parte, și spontaneitatea gestului, pe de altă parte. De cele mai multe ori această balanță înclină într-un sens sau în altul. Încă nu am reușit să realizez echilibrul și nu-mi pare rău. Constat de multe ori că ideile îmi sînt depășite de gestul pictural . . .*

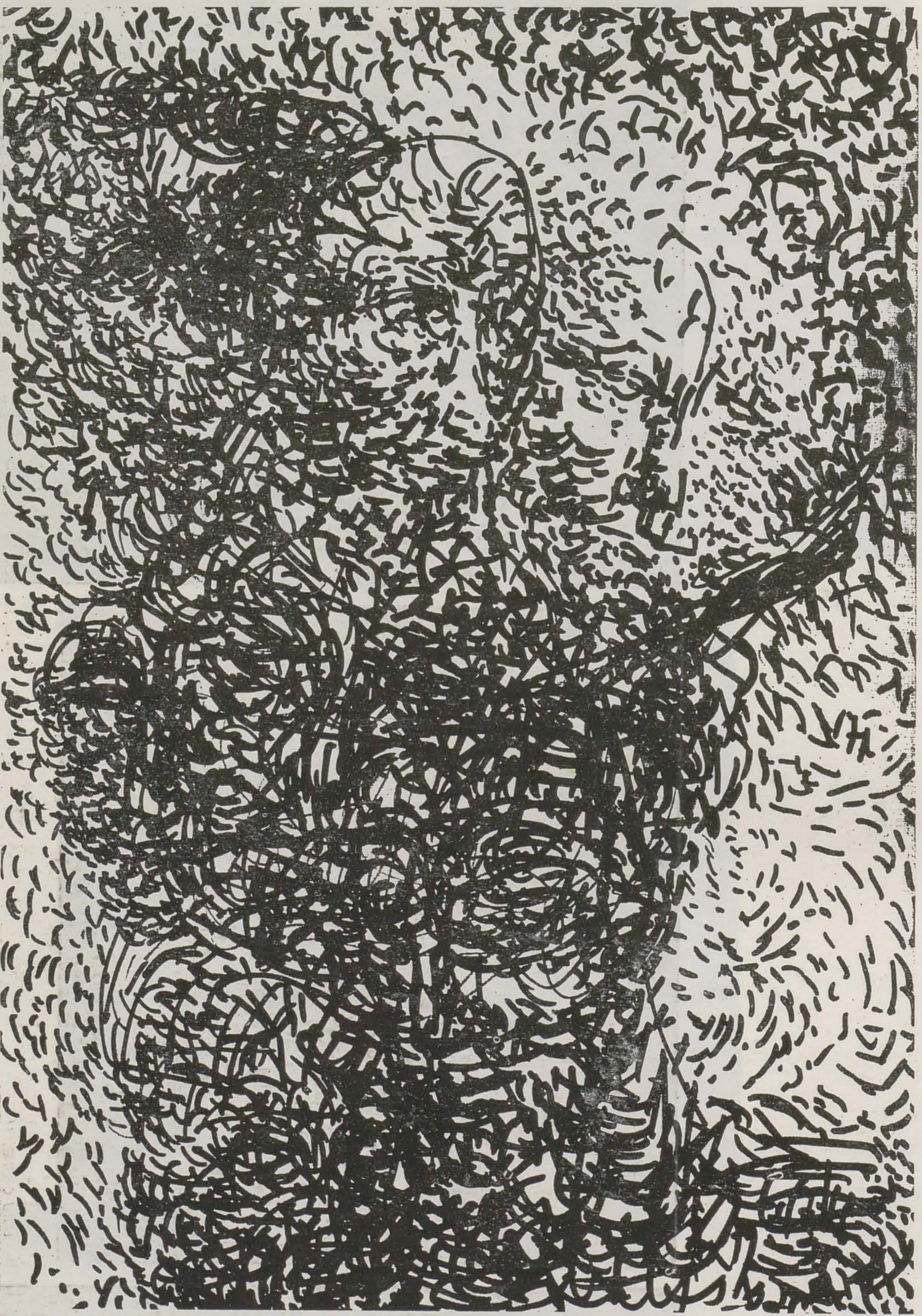
— . . .și nu numai de gest, dar și de imaginile pe care acesta încearcă să le configureze, ascultînd de un dicteu interior al cărui control îți scapă în mare parte. Fantasmele care tind să capete concretețe și pregnanță în pictura ta provin — cred — dintr-un fond al arhetipurilor, din zona în care subconștientul este alimentat de inconștientul colectiv.

— *Cred că așa stau lucrurile. Aș putea spune că nici măcar nu fac efortul de a struni această pornire. Nu fac schițe prealabile, pentru că m-aș considera sclavul propriilor mele intenții, subordonîndu-mi lucrarea unor tipare dinainte stabilite. Doresc să am deplină libertate în momentul în care acționez pe pînză, să pot schimba oricînd totul pornind de la un accident pe care tot eu îl provoc, dintr-un imbold inconștient. Mă preocupă dialogul dintre formă și culoare, ca și problema tușei picturale — blîndă, accentuată, violentă etc. În același*

LIVIU CĂLINESCU



https://biblioteca-digitala.ro



LIVIU CĂLINESCU

*timp, pe plan mental, încerc un control vizînd echilibrarea, un control asupra tendinței de expansiune sau expansivitate excesivă. Cînd spun că totul curge mă gîndesc, deci, la o curgere dirijată. Acum îmi este dificil să explic cui anume se datorește această dirijare — înclin să cred că unei ordini prestabilite care vrea să păstreze echilibrul cosmic. Este un dialog între microcosmosul pămîntean, între celulele mele nervoase, și macrocosmos. Deci s-ar putea ca această dirijare să fie săvîrșită de un dirijor nevăzut ale cărui intenții s-ar înscrie, mai degrabă, în universuri paralele — să le zicem parapsihologice. Iată cum ne apropiem discret de o zonă a « magiei albe » care ne poate elibera de propriile noastre preconcepții. Astrologia, atît de controversată, poate servi, în cazul meu, ca un punct de plecare pentru o eliberare aproape totală față de tipare. Concep pictura ca pe o confruntare cu mine însumi, cu posibilitățile momentului, pe care încerc să mi le lărgesc. În ce măsură reușesc, nu mă pot pronunța — e treaba criticului să o facă — dar parcă nici n-aș dori să mă găsesc de-a binelea. Dacă mi-aș spune la un moment dat: « m-am găsit, ăsta sînt », aș fi păscut de un pericol — acela de a fi foarte sigur de ceea ce fac, de a mă bloca între limitele unei anumite maniere pe care aș perpetua-o.*

— În orizontul tematic al lucrărilor tale se simte o dublă încărcătură: mistică și erotică. Această încărcătură îți încălzește pictura pînă la cote alarmante de exaltare și frenezie. Cîntăririi îndelungate, cu multă răbdare, a raporturilor îi preferi o exprimare frustă, directă, violentă uneori. Nu lipsesc, de aceea, unele gafe plastice. Se remarcă și o asumare a kitsch-ului, a vulgarității chiar. Alteori — în cazurile fericite — devii fără știre născător de pictură întreagă, împlinită, vie, adusă pe lume în afara oricărei discipline a elaborărilor de atelier. Mă tulbură acest amestec de trivial și sacral, de kitsch și de expresie autentică, chiar dacă exaltată, a vieții sentimentului.

*— De fiecare dată încerc să uit ceea ce am învățat în experiența mea anterioară de pictor. Mă feresc de facilitățile ticurilor de atelier, evit rafinamentele care ar putea răpi din viața, din sufletul lucrării. În ce privește conținuturile, temele pe care le abordez, e adevărat că se petrece o permanentă pendulare între sacru și profan. Simt nevoia să exprim erosul ca pe o rezonanță a ritmurilor cosmice în viața celulelor noastre — temă care se leagă, în mod esențial, de aceea a rodirii universale. Nu mă feresc de stridențe și de dizarmonii; ele pot supăra la prima vedere, dar tot ele pot determina înfiriparea unui dialog.*

— Dincolo de primul șoc optic, imaginea rezistă în timp, avînd capacitatea de a suscita mirarea, minunarea, chiar încîntarea privitorului.

*— Am avut șansa să fiu îndrumat de maestrul Corneliu Baba. El obișnuia să ne spună: « Pictura este un act de curaj. Cine nu are curaj nu trebuie să facă pictură ». Este un act de curaj, după părerea mea, să riști să nu fii agreabil pentru o bună parte a publicului, pentru o bună parte a confraților, să nu te înscrii în sfera unor subcurente mai mult sau mai puțin direcționate ale picturii noastre, dar să fii tu însuți. Întrebarea este dacă privitorul care a ajuns să pătrundă în pictura ta se simte bine sau nu în universul pe care i-l oferi, dacă se identifică sau nu cu trăirile care îl impregnează.*

— Veselie, tristețe, bucurie frenetică — toate se perindă și se rotesc în pictura ta, ca într-un carusel învîrtindu-se nebunește, mînat parcă de exemplaritatea unui Robinson Crusoe sau a unui Vincent Van Gogh și, parcă, luminat de ideea mesianică.

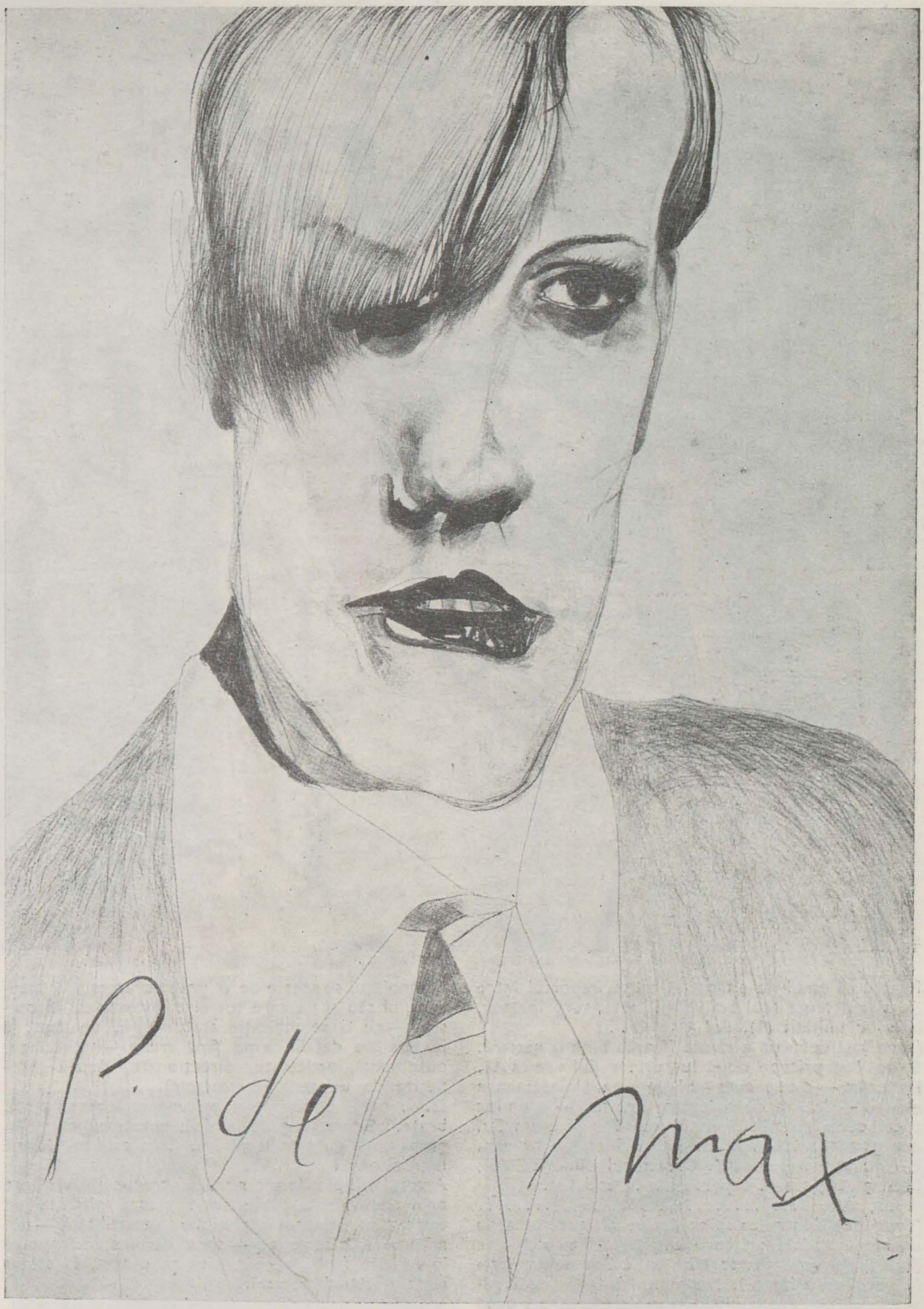
*— Mă urmărește această imagine a vieții în rotire de carusel. Există o lume tristă și o lume care se vrea veselă. În realitate, sîntem niște ruine fumegînde, cum spune Tolstoi. Încerc să citez din memorie: « Uitați-vă la oameni și veți vedea că fiecare dintre noi este o ruină fumegîndă ». Acești oameni au dreptul la tainul lor de soare, de senin, au dreptul la bucurii și speranțe. Pentru ei merită să rămîi crucificat pe coloana infinită a picturii. Merită să-i iubești și să-i ai mereu aproape de sufletul tău, într-o încercare umilă de umană de a ne înălța dincolo de tragica noastră condiție existențială.*

# eu și micul meu ego*

ferencz zsuzsanna

Cu siguranță că psihopații n-au început să picteze/ deseneze/ modeleze în secolul nostru. Ei s-au ocupat de artele vizuale (sau plastice) odată cu însuși omul. Între timp, noi am aflat despre picturile de la Altamira, dar despre arta psihopaților dinainte de secolul nostru nu se știe mai nimic; sau operele lor nu s-au prea păstrat. Care să fie motivul?
1. În cazul psihopaților neinternați, probabil că familia obișnuia să arunce la gunoi acele opere ciudate care nu semănau cu « arta » și nu ascultau de codul manierelor elegante.
2. În cazul psihopaților internați/tratați, întrucît casele de nebuni semănau cu niște închisori (erau, poate, chiar mai greu de suportat), pacienții nu aveau la dispoziție creion, hîrtie, culori, pînză, lut etc.
La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, s-a produs încă o schimbare: odată cu apariția *Jugendstil-ului* și a expresionismului, atît psihiatrii cît și oamenii de artă au început să manifeste interes față de acele opere care, fără să respecte convențiile și tradițiile, nu semănau nici cu arta copiilor, nici cu arta naivă, nici cu arta diletanților. Nu se știe cît s-a discutat prin cafenele/saloane/ateliere despre această temă; oricum, psihiatrul Hans Prinzhorn din Heidelberg a formulat, în 1922, trăsăturile comune artei bolnavilor mintali, artei popoarelor așa-zis primitive *(Naturvölker)* și expresionismului. Cu cartea sa, medicul german a influențat creația unor artiști ca Salvador Dali, Picasso, Max Ernst, André Bréton.
După părerea mea, definirea artei nebunilor comportă două dificultăți:
1. nu se știe care sînt limitele psihopatiei și ale normalității;
2. nu se știe ce este arta, de unde începe și unde se termină ea.
O afecțiune neuropsihică gravă aruncă omul în lumile sale interioare, în care așa-numitul normal există numai ca excepție. Totodată, boala mobilizează forțe imense din straturile originare ale psihicului *(frühere Entvicklungsgeschichte*, ca istorie a primelor stadii de dezvoltare umană, deopotrivă a individului și a speciei). Aceste forțe sînt în general elementare (stihiale), extrem de vitale ca intensitate și persistență, influențînd nu numai conținutul dar și formele de exprimare. Lumea exterioară — la fel ca și în cazul artei infantile — se integrează lumii interioare, în timp ce obiectele și chiar fenomenele se animă pînă la personificare.
O altă trăsătură a artei nebunilor este dată de conturarea accentuată a figurilor și de repetarea maniacală a motivelor — de unde și o remarcabilă expresivitate ritmică. Se ajunge la o simbolistică a microcosmosului personal, care ar putea rămîne de nedeslușit, dacă nu cumva ea privește mai mult cosmosul și mai puțin eul personal.
Pe de altă parte, nu putem afla dacă un nebun are sau nu cheia de lectură a operei altui nebun, cu atît mai mult cu cît — spun psihiatrii — o dată cu ieșirea din faza acută, bolnavul își pierde cu totul creativitatea, pînă la criza următoare. Tot ei spun că aceste perioade de creativitate frenetică *nu* contribuie cu nimic la vindecarea bolnavului: ar fi doar niște tentative de a formula ideile fixe și, astfel, de a institui un fel de ordine stabilă în lumea interioară. Se pare însă că și pentru un creator profesionist (socialmente acceptat ca persoană și ca artist), nu altul este rostul artei.
După atîtea și atîtea milenii, cine ar putea să spună dacă artistul de la Altamira era sau nu un psihopat?

* titlu inspirat din « *En és énke* » de Karinthy Frigyes (în traducere aproximativă: « Eu și eutul meu »).




*STÉPHANE MANDLBAUM (1961—1986) — Portretul lui Max,* 1984

# însemnări psihanalitice

ion grigorescu

(cca 1976) La etajul nevrotic se trece greu de la Eu la Eu; e un joc cu reguli limitate: 1' *atracție* — limbajul e înapoiat (frecatul nasului, amenințarea cu degetul, darabana degetelor, aranjarea părului, zîmbete, bezele, etc.); 2' *captivitate* — limbajul e interzis, teamă; 3' *abandon* — pierde teama, ejaculare, cu alte cuvinte Eul s-a identificat, dar cu ce? E vorba de simpla posibilitate a Eului de a se dubla, de a trăi imaginile coitului, ale îmbinării diferențelor sexuale. Eul a călătorit imaginar (deci fără simțul realității), și-a inversat sexul, și-a schimbat locul în spațiu.
Ne dăm seama că Eul se manifestă ca atare (ca Eu) într-o anumită mișcare, asigurînd însă, spre fericirea și echilibrul ființei, întoarcerea la punctul de plecare și, de fapt, stăpînirea situațiilor celor mai periculoase, de tip suicidiar. /. . ./
(1970) Eu: încrucișare de căutare spațială, zisă « spre centru », cu începuturi anatomice, și de asigurare temporală — spre mijloc substanțele sînt materiale, spre cele două margini sînt abstracte; căutarea, de data asta, nu e de *altruitate*, de dialectică, ci de « eu » și « al meu ».
Asigurarea temporală dă extensia în persoane ca *altruitate* — persoane zise « moarte », cărora numai memoria le acordă « eul »; și cu impresie spațială și în persoane cu identitate ( = personalitate). Morții fiind prezenți în personalitate doar ca avatari, persoanele cu identitate fiind o construcție spațială nelocalizată anatomic.



https://biblioteca-digitala.ro

Pentru că omul nu e făcut să caute, raportul între Eu și existență (eul activității) este, surprinzător, inferior unității (1). Eul este O . . . (zero?) și definiția a rămas (foarte bine !) neclară. Se pot însă pricepe două lucruri : « Eul » se caută, îl căutăm — e ca și cum nu l-am avea. Un asemenea centru — de axe de cercetare practică — e un loc specific de greșeli. Spiritul caută mereu un Eu, dar găsește că e « al meu », deci nu un « eu ». Eul nu este o persoană. Caracterul căutării Eului, însă, e să găsească o persoană, în acel loc.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(cca 1976) Centrarea spiritului pe o figură care nu va lua niciodată un corp comparabil cu celelalte (figuri) se vede foarte bine în « *Cartea Morților* » (a vechilor egipteni). Ne putem întreba dacă găsirea Eului nu era, atunci, un proiect pentru « *după moarte* ». Și oare nu era așa și la greci, în imaginea pedepselor eternizate?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Formula « *identificarea a două Euri* » este poate o fanfaronadă, ea ar vrea să spună « *luare de persoană* » — cunoscutul dans ritual, cunoscutul omor ritual. Or identificarea nu e megalomanie, nu e criminalitate, ea e legată de obicei de actul sexual obișnuit.

Eul este o abstracție cu funcție de conexiune inversă (un sistem de corecție al « poziției verticale »?). Două abstracții nu au în ce să se identifice ! E o greșeală aproape fundamentală, caracteristică spiritului paranoiac.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Saloanele în perspectivă, arcurile parcurse, deschise și închise pe rînd sînt o imagine, s-ar spune, perfectă în asemănare cu identificarea. Pe lîngă o posibilă oglindire la nesfîrșit, ușile sînt egale și fără ceva particular, în afară de arcul geometric (« *spiritul* »). Ele sînt străbătute de o privire; la început oglinda e goală, adică nu are pe nimeni în cadru, deși chiar cadrul s-ar putea să fie halucinat (« *Eul* »).

Paranoiacul se sperie de o imagine accesibilă intelectului său și pe care tot el o dotează cu inaccesibil — cu o semnificație statuară. E, de fapt, o invazie de detalii « *qui font vrai* » — naturaliste, puse axial, articulate, direcționate, detalii însuflețite de un sens (*armonizate*).

Guri, ochi, podoabe, arme amenințătoare, șerpi, brațe, pîntece, rug de lumină; omenirea merge în grabă spre gura ta la pieire. Cine ești tu, formă îngrozitoare?

Accesul și lipsa de acces se mai traduc (în viziunea prin ambivalență subiectivă): *groază* pînă la un punct cînd, printr-o « tehnică » a versatilității — numită aici « *adorație* » — spre dăruire, se ajunge la fericire (« la început este ca otrava, la sfîrșit e ca nectarul nemuririi »).

# ce spun specialiștii

**th.r.**

În cartea pe care o consacra, în 1922, « Artei nebunilor », medicul psihiatru german Hans Prinzhorn își generaliza experiența de clinician, enumerînd « *șase rădăcini ale instinctului de configurare* »: nevoia de expresie, instinctul ludic, tendința ordonatoare, tendința reproductivă, tendința ornamentală și nevoia de simboluri. Acest instinct de configurare se manifestă însă în întreaga creativitate din domeniul vizualului și nu numai în producțiile artistice ale psihopaților . . . Cu 40 de ani mai tîrziu, dr. Helmut Rennert avea să definească astfel caracteristicile a ceea ce el numea « pictura schizofrenicilor »: « *lipsa perspectivei, preponderența trăsăturilor ludice, forme desfășurate extensiv, nerespectarea regulilor estetice, umplerea ornamentală a fondului, utilizarea elementelor scrierii — cifre și litere, disproporții anatomice, tendința către geometrizare și schematizare.* » Acestea pot fi considerate însă și caracteristici ale stilului unor mari artiști « sănătoși » precum Matisse și Picasso, Klee și Ernst — artiști pe care numai culturnicii nazismului îi puteau eticheta drept degenerați sau detracați. Este părerea lui Kurt Grützmacher, care consideră că, între anumite limite, creativitatea transcende întotdeauna normalitatea, fie prin extaz plotinian, fie prin exaltare mistică sau vizionară, fie prin acea stare de « *supraexcitație* » fără de care, în concepția lui Thomas Mann, nu se poate naște o operă de artă.

Tendința actuală este de a valoriza producțiile artistice așa-zis anormale ca pe un domeniu care se oferă prin excelență cercetărilor vizînd înțelegerea în profunzime a creativității, punînd arta nebunilor alături de cea a copiilor și de cea a populațiilor primitive, într-un muzeu imaginar al surselor prime ale expresiei plastice. S-ar putea ca « nebunia » — dacă ar fi să-i dăm o accepție colorată romantic, deci mai puțin medicală — să fie coextensivă creației artistice, mai ales aceleia puternic imaginative și care recurge la modalități de expresie febrile, pe linia care leagă romantismul de expresionism și de suprarealism. În cartea sa despre « Artă și normalitate », H. Müller-Suur scrie: « *Nu e posibil să demonstrăm cu argumente normative de ce o operă de artă are valoare artistică, deoarece într-o judecată estetică trebuie să atribuim o mai mare valoare excepției decît regulii, pe cînd în evaluarea normalității valoarea se definește, dimpotrivă, pornind de la regulă, iar excepția e apreciată ca anormală. Dacă una dintre funcțiile artei este de a face echivocă înțelegerea 'normală' a realității, prin efectul de înstrăinare sau 'straniezare', atunci producțiile artistice ale bolnavilor mentali realizează această funcție în chip neîntrecut.* »

Dar ce înțelegem cînd aplicăm unor semeni de-ai noștri eticheta de bolnavi mentali? Nu toți oamenii pe care societatea îi marginalizează și-i izolează, nediferențiat, ca nebuni — pentru că nu se conformează uzanțelor și convenientelor, avînd un comportament incomod — sînt afectați de maladii organice; dacă unii dintre ei, copleșiți de împrejurările vieții, au fost reduși la capitulare, alții — personalități puternic refractare — s-au încăpățînat în refuzul de a se supune convențiilor, dovedind că — potrivit psihiatrului Bonafé — nebunia nu este decît « *un avatar nefericit al unui protest just al spiritului împotriva unei constrîngeri injuste* ». Și atunci nu merită luat în considerare un punct de vedere ca acela al lui Jean Dubuffet, pentru care arta bolnavului mental poate fi, adesea, mai autentică decît arta omului sănătos, aceasta din urmă fiind supusă unei « *estetici artificiale și nerelevante* »? Ajungînd la concluzia că « *nu există mai multă artă a nebunilor decît a dispepticilor sau a bolnavilor de genunchi* », Dubuffet lansează, în 1945, categoria de « artă brută ». Această categorie acoperă «*producții de toate genurile — desene, picturi, broderii, figuri modelate sau sculptate — care prezintă un caracter spontan, puternic inventiv, care depind prea puțin de arta obișnuită și de poncifele culturale și care au drept autori persoane obscure, străine cercurilor artistice profesioniste.* »

Arta psihopaților nu mai este propriu-zis în actualitate, întrucît chimioterapia și ergoterapia, practicate intensiv începînd din anii '50, au avut ca efect secătuirea creativității pacienților din spitalele de nebuni, fapt ce ridică întrebarea dacă nu cumva un delir inventiv și creativ e de preferat unei vindecări abrutizante. Este întrebarea pe care și-o pune și Michel Thévoz, urmaș al lui Dubuffet la « Muzeul de Artă brută » din Lausanne. El relevă că ceea ce, în mod curent, e calificat ca morbid, poate să apară, dimpotrivă, ca o exaltare — uneori fecundă în planul expresiei — a unor resurse psihice rămase latente la cei mai mulți dintre membrii unei societăți în care facultățile mentale abstractive prevalează inhibitor asupra celor imaginative. Într-o societate bolnavă de frustrările pe care le generează conformismul, sterilitatea mentală, cultul eficienței pragmatice și dictatul tehnocratic, producțiile artistice puternic inventive și intens încărcate



https://biblioteca-digitala.ro

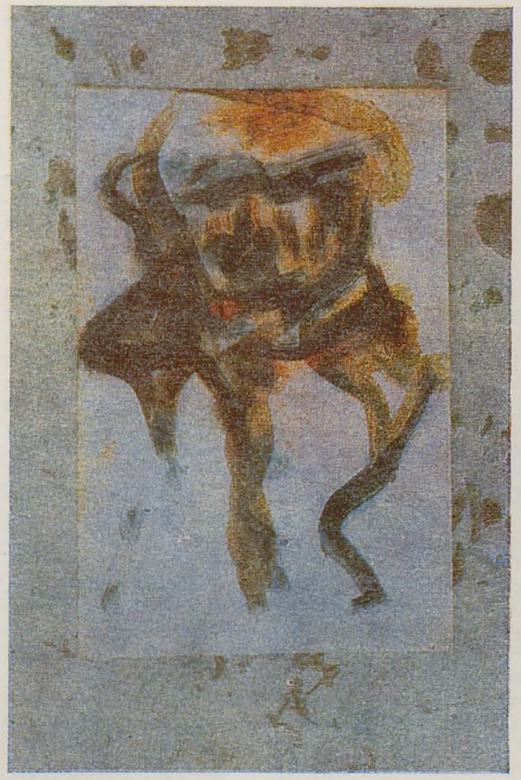
*JOHANN HAUSER, Femeie cu bufniță și lună*

*M.B. mostre de dicteu grafic impresiv-expresiv*

emoțional sînt, prin definiție, suspecte, astfel încît autorii acestor producții — indiferent de starea sănătății lor mentale — ajung într-o situație de marginalizare, dacă nu chiar la o existență schizoidă. « *Ar trebui* — scrie Michel Thévoz — *să considerăm că acești marginali și refractari, care sînt autorii de artă brută, au scăpat, dintr-un motiv sau altul, dresajului educativ al sistemului cultural de dezvoltare selectivă, salvgardîndu-și și amplificîndu-și anumite facultăți "primitive" de care începem abia să fim conștienți. Ar trebui atunci să considerăm nebunia inventivă drept forma socialmente cea mai intolerabilă a acestei reveniri la lumină a refulatului cultural — de unde și vigilența psihiatrilor față de ea.* »

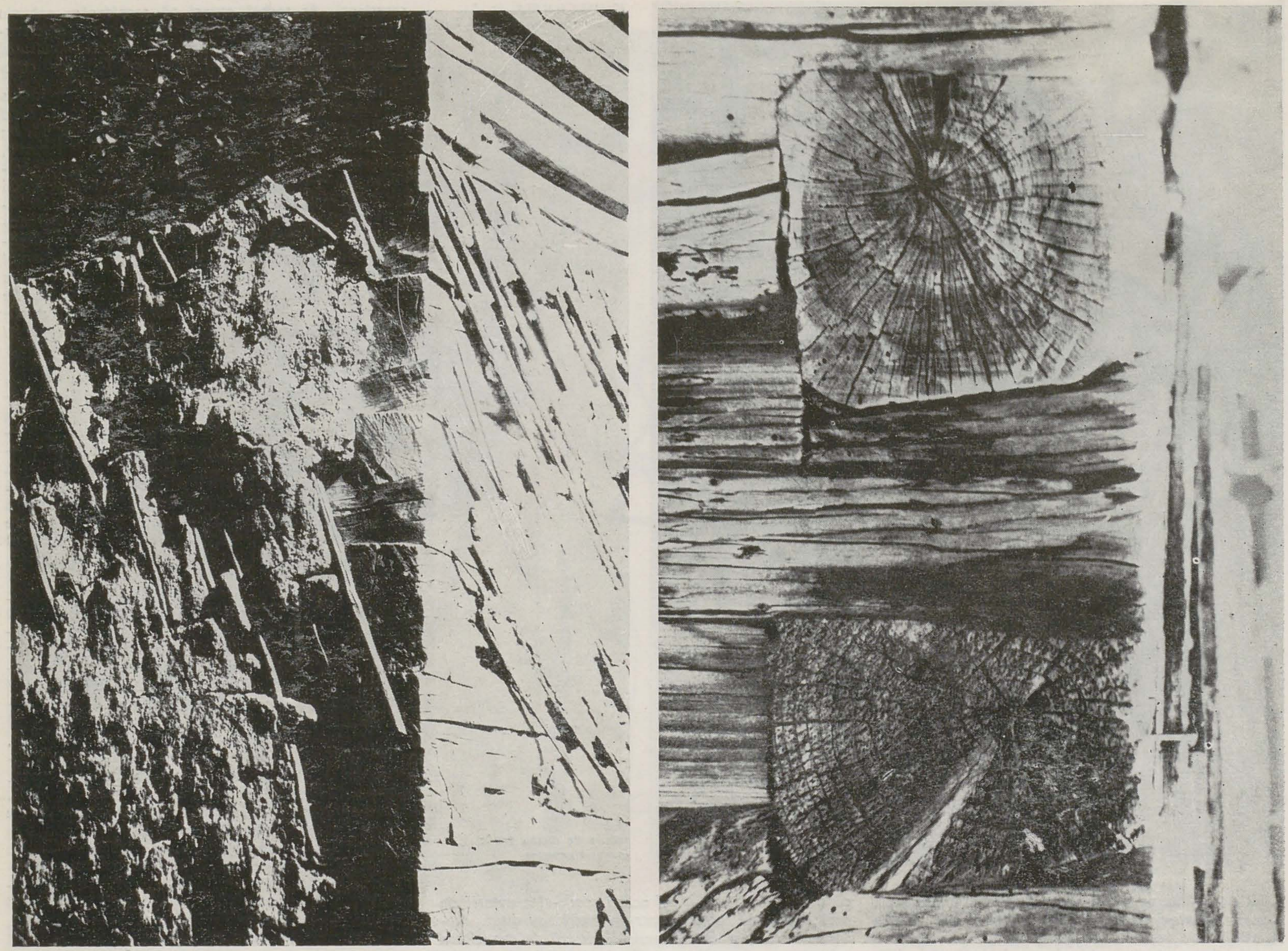
În ilustrarea acestui grupaj al revistei, am inclus o singură lucrare din categoria a ceea ce în mod tradițional poartă numele de « artă a nebunilor »: « Femeie cu bufniță și lună » de Johann Hauser, internat la Gugging, lîngă Viena. Stéphane Mandelbaum, mort la doar 25 de ani (asasinat de complicii la furtul unui tablou de Modigliani), a fost un delicvent și un criminal, un homosexual și un sadomasochist, un huligan și un nazist, dar și un desenator de excepțională forță, despre care Marcel Moreau scria: « *În noaptea cea adîncă ordinea lucrurilor este aceea pe care le-o desenează gesturile Nebunului. Este dezordinea căreia i se adaugă o lege — neformulabilă. Instinctul cu riturile, codurile și decretele lui.*
*O coerență catastrofică și abisală.* »

Sînt oameni de excepție, care au dus o viață « anormală » în raport cu criteriile comune ale integrării sociale: fie că societatea i-a marginalizat, fie că — din originalitate, orgoliu sau inadaptabilitate — i-au refuzat ei exigențele adesea coercitive. Dacă nu le-am fi cunoscut biografiile, opera lor, privită în sine, nu ni s-ar părut decît în sens pozitiv « ieșită din limitele normalității » — am fi fost izbiți de intensitatea conținuturilor psihice, de caracterul direct, pregnant, percutant al expresiei. De aceea, poate că termenul de « artă brută » nu este cel mai acoperitor și mai pertinent cu putință, cînd avem de-a face cu producții grafice, picturale sau de alt gen care, fără a se înscrie în circuitul profesionist și oficial recunoscut al promovării valorilor culturale, nu sînt pentru aceasta mai puțin relevante pentru o atitudine de artist față de sine însuși și față de lume. Relevanța lor provine, cel mai adesea, dintr-un fond irațional al sensibilității și al intuiției, a cărui exteriorizare în configurări plastice, vizuale, scapă intenționalității autorului, fiind lăsată mai degrabă în voia dicteului interior captat într-o artă nicidecum « brută », ci uneori delicată, de un remarcabil rafinament al nuanțelor. Iată de ce am inclus în această secvență și reproduceri după crochiurile unei studente la Academia de Arte Frumoase, pe care mi s-a întîmplat să o asist desenînd nu atît chipuri sau detalii fizionomice, cît convorbirea pe care o purtam cu un artist, în atelierul acestuia — convorbire pe care tot ea o stenografia, alternînd scrisul cu o desenare decontractată, menită să capteze un energetism psihic mai mult decît niște date vizuale observabile.



https://biblioteca-digitala.ro

Hipercontrast premonitoriu la Poiana Mărului (foto Th. R., iulie 1988)



antologie jung

# vizitați din adînc, vizitați din înalt

**anca oroveanu**

« Există opere de artă care provin în întregime din intenția și decizia autorului de a provoca un anume efect. În acest caz autorul supune subiectul său unui tratament a cărui orientare a fost intenționat determinată; el adaugă sau scoate, subliniază cutare efect, îndulcește un altul, pune ici o culoare, dincoace o alta, cîntărind cu cea mai mare grijă rezultatele posibile, respectînd mereu legile formei frumoase și ale stilului. Autorul utilizează în acest travaliu judecata sa cea mai ascuțită și își alege expresia cu cea mai mare libertate. Materia asupra căreia lucrează e supusă intenției sale artistice: el vrea să reprezinte asta și nu altceva. În această activitate poetul este una cu procesul creator (. . .). El este, el însuși, procesul creator în care este în întregime plonjat, de care nu este diferențiat, și asta cu toate intențiile și cu întreg talentul său. Cealaltă specie de opere de artă apare mai mult sau mai puțin ca un tot întreg sub pana autorului, ieșind la lumina zilei în întregime înarmată, ca Pallas Atena din craniul lui Zeus. Astfel de opere se impun, ca să spun așa, autorului, mîna sa e într-un fel posedată, pana sa scrie lucruri care îi umplu spiritul de stupoare. Opera aduce cu sine propria sa formă, ceea ce el ar dori să adauge e respins. În timp ce conștiința sa e neantizată și vidă în prezența fenomenului, el e copleșit de un flux de idei și imagini care nu sînt în nici un fel produsul intenției sale și pe care voința sa nu le-ar fi putut produce niciodată. În pofida sa, el trebuie, totuși, să recunoască faptul că în toate acestea se exprimă eul său, se revelează natura sa cea mai profundă, proclamînd cu voce tare ceea ce el n-ar fi încredințat niciodată gurii sale. El nu poate decît asculta și urma acest impuls în aparență străin, simțind că opera sa e mai mare decît el și că ea deține, de aceea, asupra lui o putere căreia el nu-i poate porunci. El nu se identifică cu procesul creator, el are conștiința că se află sub operă sau în orice caz alături, așa cum o persoană s-ar afla în sfera unei persoane străine »[1].

Cele două tipuri de procese de creație descrise în acest text al lui Jung pot fi percepute — deși Jung însuși nu pare atent la o astfel de posibilitate — ca tîrzii ecouri ale unei străvechi diferențieri tipologice: între *artistul meșteșugar*, « tehnician » (ceea ce nu comportă nici o nuanță peiorativă, căci pentru greci și Divinitatea putea fi « technites »), cel care « știe ce face », capabil să-și formeze și mobilizeze mijloacele în vederea unui scop predeterminat, avînd dacă nu imaginea prealabilă precisă a obiectului de realizat, cel puțin presimțirea lui suficient de pregnantă pentru ca procesul de elaborare să însemne, în primul rînd, căutarea conștientă, deliberată, a celei mai bune căi procedurale în vederea realizării lui; și *artistul « inspirat »*, care « nu știe ce face » și adesea nici cum face, care își dezvoltă, își perfecționează abilitatea tehnică, manuală, nu în vederea unui parcurs anume, ci ca pe o disponibilitate în ea însăși vidă, mereu deschisă, receptivă la intruziunea în interioritatea sa a unei forțe a cărei ivire nu poate fi provocată ci cel mult asistată, dar față de activarea în el a căreia poate fi — și se poate simți dator să fie — mereu pregătit. Dar resuscitarea acestei tipologii în epoca modernă are loc într-un context foarte diferit de cel tradițional. Procesul de creație putea fi gîndit, în arta tradițională, în funcție de cîteva repere care precizau scopul și efectele artei și prin referință la care o astfel de tipologie dobîndea sens: a imita, a descrie, a povesti, a comunica despre transcendent prin mijlocirea imanentului, a delecta, mișca (zgudui), instrui. O atare tipologie intră în criză atunci cînd aceste repere devin incerte sau dispar. Pentru ca artistul « să știe ce face », trebuie ca el să fie înconjurat de o lume stabilă (sau să dețină cu privire la ea o astfel de imagine), în care noul obiect produs de el se inserează potrivit unei *ordini inteligibile*, care asigură posibilitatea evaluării rezultatelor în funcție de scopuri; pentru a-și controla efectele un astfel de artist trebuie să poată crede că se adresează unor « pacienți » ale căror reacții sînt descriptibile și previzibile, pentru că « celălalt » e cognoscibil și/sau pentru că natura umană este (cum spune Miss Marple, celebrul personaj al Agathei Christie) peste tot aceeași. Dar lumea — ca și locuitorii ei — nu mai e dotată cu coerența, limpezimea, inteligibilitatea pe care i le atribuia tradiția clasică înăuntrul căreia a trăit atîta vreme artistul european. Pentru a putea povesti, artistul trebuie



https://biblioteca-digitala.ro

să dispună de un tezaur de mituri și istorii exemplare și larg împărtășite. Acest tezaur a fost, în decursul ultimelor două secole, în mare măsură dat uitării sau resimțit ca un balast. Pentru ca artistul «să nu știe ce face», fără a fi expus primejdiei unei bîlbîieli incoerente sau unei mîzgăleli insignifiante, e nevoie ca intruziunea care se produce în el — și pe care se simte presat, obligat să o asculte — să aibă o autoritate indiscutabilă. Care poate fi această autoritate într-o lume depopulată de divin?

Îmi pare că *teoria inconștientului* apare la timp pentru a furniza soluții acestei crize (sau pentru a o masca?). Arta s-a dezvățat să povestească. Inconștientul freudian îi pune la dispoziție materialul cu care se poate suplini această carență și e semnificativ că s-a vorbit (o serie de texte freudiene permit, de altfel, cu ușurință atari comentarii) de caracterul narativ, discursiv, de «limbaj» al inconștientului freudian, că s-au putut repera în el «figurile» retoricii clasice.

Omul modern e privat de mituri. Dar psihologia jungiană îl ajută să le regăsească în sine, ca proprietăți intrinseci și inalienabile. Căci, cum spune Jung, «Aici e secretul acțiunii artei. Procesul creator, în măsura în care îl putem urmări, constă într-o animare inconștientă a arhetipului, o dezvoltare și fasonare a sa pînă la realizarea operei perfecte. Fasonarea imaginii primitive este, într-un fel, o traducere în limba timpului prezent, traducere prin care fiecare redevine capabil să regăsească accesul la sursele cele mai profunde ale vieții, acces care îi era pînă atunci interzis. Aici se află importanța socială a artei: ea lucrează mereu la educarea spiritului momentului, făcînd să apară forme care îi lipsesc cel mai mult. Intorcîndu-se de la nemulțumirea prezentă, aspirația artistului se retrage pînă cînd atinge, în inconștientul său, imaginea primitivă care va putea compensa cel mai eficace imperfecțiunile și parțialitatea spiritului momentului. Ea pune stăpînire pe această imagine, extrăgînd-o din această foarte profundă inconștiență; îi modifică forma pînă cînd ea e acceptată de omul de azi, potrivit capacităților sale» [2].

Problematica arhetipurilor începe să se contureze atunci cînd — și pe măsură ce — cultura europeană renunță la permanențe în favoarea unor definiri relative; cînd «geniul epocii» — cel local, cel individual — încetează să mai poată coexista cu atemporalitatea și universalitatea doctrinei clasice. Permanențele și valorile universale încep să fie căutate în profunzimile *psyche*-ei umane atunci cînd ele nu mai sînt sesizabile la suprafață, ca nuclee ferme în jurul cărora o cultură se coagulează; cînd ele nu mai sînt transmise, prin educație, de la o generație la alta. Lumea exterioară devine un suport incert pentru reprezentare, în schimb cea interioară dobîndește bogăție și consistență:

«Inconștientul e o lume întreagă de imagini, a cărei cuprindere e la fel de nemărginită ca și lumea lucrurilor reale» [3].

Artistul a fost rupt de sursa de inspirație, de atașele care legau interioritatea sa cea mai profundă cu transcendentul, iar *inconștientul* devine această sursă; el se *substituie transcendentului:*

«Supunerea față de o instanță metafizică oarecare este, din punct de vedere psihologic, o supunere față de inconștient. Nu există criterii științifice care să demonstreze că ceea ce numim factori metafizici poate fi distins de factorii psihici. Asta nu înseamnă însă că psihologia neagă existența factorilor metafizici» [4].

«Știința utilizează termenul de inconștient, admițînd astfel că nu știe nimic despre el, pentru că nu poți ști nimic despre substanța psihicului cînd singura modalitate de a ști ceva este psihicul însuși. Deci validitatea unor termeni ca ,,mana'' ,,Daimon'', ,,Dumnezeu'', nu poate fi nici infirmată nici afirmată. (...) Prefer termenul de ,,inconștient'', știind că aș putea la fel de bine vorbi de ,,Dumnezeu'' sau de ,,Daimon'', dacă aș vrea să mă exprim într-un limbaj mitic. Cînd utilizez un astfel de limbaj sînt conștient de faptul că mana, Daimon, Dumnezeu sînt sinonime ale inconștientului, adică știm la fel de mult, sau la fel de puțin despre ele, ca și despre el.» [5]

Din unghiul de vedere al modului în care e înțeles procesul de creație în varianta sa «inspirată», mobilizarea unei teorii a inconștientului a devenit necesară (utilă) într-un moment în care — credința în fenomenul inspirației subzistînd — a apărut o gravă incertitudine cu privire la sursa acestei inspirații. Apariția și dezvoltarea unei teorii a inconștientului — indiferent sub care din formele ei — s-a produs pe fundalul eclipsei sacrului. Avem de a face la Freud cu o deplină, radicală, resemnată acceptare a acestui fapt. Inconștientul freudian e inconștientul unei ființe trăind într-o *lume privată de transcendent*, căruia i se substituie un determinism implacabil. Activitatea de introspecție a unei astfel de ființe (oricare ar fi modalitățile ei «tehnice») nu duce la regăsirea, în interioritatea ei, a unui principiu care o depășește, pe plan cognitiv sau etic. Ființa umană e singură cu sine în lume; această singurătate e delimitată, împrejmuită de cercul familial prin care nu se asigură sudura cu societatea, ci mai degrabă disjuncția de ea. Singularizarea, particularizarea, însingurarea ei nu e depășită prin introspecție-retrospecție, căci istoria regăsită astfel, realmente sau fantastic, este istoria personală. Episoadele acestei istorii pot fi caracterizate prin comparație cu genul proxim (mitul lui Oedip, cel al lui Narcis), dar ele nu ies niciodată din sfera diferenței specifice.

Teoria lui Jung sparge această limitare. Ea reînnoadă individul cu colectivul, istoria personală cu cea a speciei și (mai ales) psihicul cu metafizicul.

«Sinele este ceea ce putem stabili în psihologie. Facem experiența 'simbolurilor sinelui' care nu pot fi diferențiate de simbolurile lui Dumnezeu. Nu pot dovedi că Sinele și Dumnezeu sînt identice, deși practic par să fie. Individuarea este, în ultimă analiză, un proces religios, care necesită o atitudine religioasă corespunzătoare. Voința eului se supune voinței lui Dumnezeu. Pentru a evita neînțelegerile, spun 'sine' în loc de Dumnezeu. Este și mai corect din punct de vedere empiric.» [6]

Omul redevine astfel *receptacul*, *depozitar*, *transmițător* al unei «comori ascunse în sufletul său» (ca să mă folosesc de cuvintele lui Dürer), care nu mai este, ca pentru Freud, un bun (sau un rău) în exclusivitate privat, avîndu-și izvorul în subsolurile, în subteranele ființei umane; această comoară provine în același timp (ca pentru Dürer) «de sus». «Cine mi-a grăit atunci?» se întreabă Jung, comentînd în autobiografia sa un vis «mare» din copilăria timpurie.

«Cine mi-a vorbit de probleme mult dincolo de comprehensiunea mea? Cine a adus Jos și Sus alături și a construit fundația pentru tot ce avea să umple a doua jumătate a vieții mele cu pasiunea cea mai furtunoasă? Cine altul dacă nu oaspetele străin care venea atît de sus cît și de jos?» [7]

În fine, psihologia jungiană pare să răspundă și unei alte ambiții, care le subînțelege pe toate celelalte: aceea a unei reconfigurări unitare a culturii europene, după ce criza valorilor clasice i-a șubrezit atît de profund fundamentele. Această reconfigurare presupune integrarea unor aspecte marginalizate ale propriului trecut (gnosa, alchimia), deschiderea către experiența gîndirii orientale, a celei extra-europene în genere. Vechile fundamente grecoromane nu sînt doar restaurate, ci primenite, amplificate. Și totuși, psihologia inconștientului eșuează — chiar și în varianta ei jungiană — în tentativa de a reconfigura o imagine unitară a lumii și omului, un model coerent al universului; ea nu izbutește să funcționeze — altfel decît episodic, pentru un număr restrîns de oameni — ca principiu unificator universal. Pentru societate miturile inconștient trăite și ocazional animate de artiști nu echivalează, în efectele lor, cu miturile realmente, conștient și colectiv împărtășite și transmise. Jung spune undeva:

«Una din proprietățile fundamentale ale oricărei culturi este de a comporta durata; cultura este o oprire provocată de mîna omului, oprire cîștigată prin luptă aprigă asupra transformărilor lipsite de sens și metamorfozelor naturii» [8].

Este nevoie, probabil, pentru ca o cultură să parvină la existență, ca această «oprire» să fie, simultan, aceeași pentru un mare număr de oameni și să ocupe un interval perceptibil de timp, cel necesar, în concepția celor vechi, pentru ca ea să treacă de la copilărie la tinerețe, apoi la maturitate și senectute. Dar noi trăim într-o epocă în care astfel de «opriri» par să nu mai aibă sensul — conferit de Jung — de majore și durabile compensări ale unor carențe general resimțite. Totul e resuscitabil, orice poate fi «reanimat», «oprit», dar *numai pentru o clipă;* nevoile fiecăruia sînt, în fiecare moment, divergente; sau, oricum, diferite de ale vecinului.

Procesul de reunificare jungian nu a tămăduit însingurarea freudiană. Inconștientul nostru ne unește, poate, dar conștiința nu e capabilă să fixeze, să «oprească» valori comune durabile. Nu numai prezentul și viitorul, dar și trecutul (inclusiv cel inconștient) se contaminează de insațiabila nevoie de noutate — chiar și noutatea lucrurilor «vechi». Trăim mai degrabă într-un conglomerat de jargoane, idiolecte, decît în interiorul unui limbaj comun, purtat de o cultură unitară. Frazele finale din *După Babel* al lui George Steiner spun ceva — tulburător — despre asta:

«Cabala, în care problema Babelului și a naturii limbajului este atît de insistent examinată, cunoaște o zi a redempțiunii în care traducerea nu va mai fi necesară. Toate limbile umane vor fi reintegrat transparenta imediatețe a acelui grai primordial pierdut, împărtășit de Dumnezeu și Adam.»

Către o astfel de beatitudine viitoare țintește — sperînd să regăsească această comuniune prin mijlocirea inconștientului colectiv — ceea ce am putea numi *utopia jungiană*.

«Dar Cabala cunoaște și o altă posibilitate mai esoterică. Ea înregistrează ipoteza, fără îndoială eretică, potrivit căreia va veni o zi în care traducerea va deveni nu doar inutilă, ci de neconceput. Cuvintele se vor răzbuna împotriva omului. Ele vor scutura servitutea sensului. Ele vor deveni doar ele însele, ca pietre moarte în gurile noastre. (...) Care, ne întrebăm, va fi tăcerea mai profundă?» [9]

Interogări ca acestea, cu siguranță nu doar retorice, pot — dacă sînt luate în serios, așa cum merită — întreține în noi teama celor aflați la marginea unei prăpastii. E o teamă ce poate fi (provizoriu) alungată, sau măcar atenuată, de gîndul că orice cultură reprezintă, probabil, un mai mult sau mai puțin precar echilibru între aceste extreme; cea a absolutei plenitudini a sensului și a transparenței sale depline și cea a totalei lipse de sens. Ceea ce distinge epoca noastră nu e, poate, decît mai marea frecvență și mai mica anvergură a oscilațiilor între ele.

---

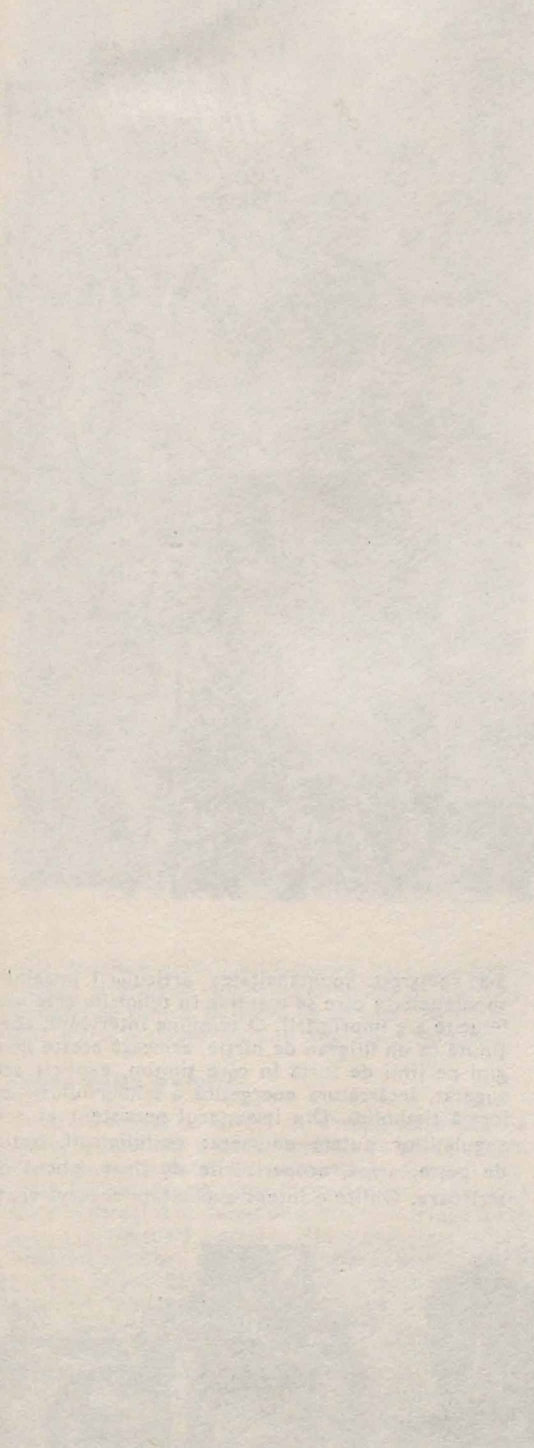
1. C.G. Jung — *Psihologia analitică în raporturile sale cu opera poetică*, în *Wissen und Leben*, 1922; ed. franc. — în *Essais de psychologie analytique*, Paris 1931, pp. 127—128
2. Ibid., p. 145
3. C.G. Jung — *Psychologische Typen*, 1922; ed. engl. — *Psychological Types*, Colected Works VI, 1971, p. 170
4. C. G. Jung — *Le problème du quatrième*, în *Cahiers de l'Herne*, număr special Jung, ed. de l'Herne 1984, p. 405
5. C.G. Jung — *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*, (1963), Walter Verlag 1982, pp. 336—337
6. Scrisoare către Hélène Kierner, 1955, apud *Cahiers de l'Herne* 1984, p. 379
7. *Erinnerungen ...*, p. 21
8. apud Gilbert Durand — *Jung, la psyché et la cité*, *Cahiers de l'Herne*. 1984, p. 458
9. George Steiner — *After Babel, Aspects of Language and of Translation*, London 1975, p. 474



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# jurnalul galeriilor



«Să-ţi aduci trecutul în prezent ca stare şi viitorul ca potenţialitate» (montaj Th. R., iulie 1989)

## cristian velescu

### mail-art ● galateea

VIOREL CHIREA, IOSIF KIRÁLY, ANDREI OIŞTEANU, CARMEN POPESCU, ROXANA TRESTIOREANU, LIA PERJOVSCHI şi DAN PERJOVSCHI (ordinea este aceea indicată pe afişul-invitaţie) sînt organizatorii expoziţiei, unii dintre ei chiar receptorii desemnaţi de autorii-expeditori ai acestor «mesaje plastice», aşadar destinatari. S-ar părea că nu este loc pentru «diluţii» în acest amalgam de informaţie plastică în care legea acumulării stratificate în timp pare a fi singurul principiu ordonator, în rest ansamblul vizual evoluînd în registrul uluitor, halucinant, al entropiei. O coerenţă oarecare poate fi obţinută prin urmărirea sensului mesajelor venite mai de aproape sau mai de departe: de la multiplicitatea emiţătorilor la numărul mic al destinatarilor.

Cazul ideal şi totodată modelul limită ar fi fost următorul: mulţimea creatorilor de pe planetă trimit mesaje plastice unui singur creator-destinatar. S-ar crea astfel un şuvoi ameţitor de informaţie plastică în mişcare, o pîlnie gigantică ce ar concentra informaţia într-un singur punct. Densitatea informaţiei ar deveni în acest caz insuportabilă, iar entropia totală. Chiar şi în absenţa acestui model limită, doar parcurgînd materialul depus de diferitele «oficii poştale» la Galateea, ai sentimentul cosmicităţii particularizat în senzaţia găurilor negre absorbante, senzaţie întrucîtva angoasantă, dublată de rara bucurie pricinuită de conştiinţa existenţei unui domeniu meta sau trans-artistic, un fel de depozit uriaş, o memorie fabuloasă în care orice obiectivare artistică posibilă îşi află germenele. Expoziţia Mail-art surprinde un aspect, cred, esenţial al dialecticii creaţiei, anume momentul în care «ideea» tinde să devină imagine. O bună parte a materialelor expuse se constituie în diagrama sensibilă a acestui moment. Diagramele, indicînd amplitudini maxime ale vibrării intelectual-emotive, contrastează, fireşte, cu derizoriul «investiţiei materiale», cu lipsa de însemnătate a «obiectivărilor».

Vizitînd expoziţia trăieşti lămurit senzaţia că există o lume a artisticului de ordin secund, mai cuprinzătoare, mai fluidă, mai mobilă, care protejează asemenea unui înveliş amniotic manifestările plastice încă tradiţionale, tradiţionale prin aceea că tind către dimensiunea de muzeu. Desigur, cîndva muzeul va recupera şi mărturiile versatile, astăzi expuse la Galateea.

### expoziţie colectivă de tapiserie ● orizont

RADU AVRAM, GABRIELA BEJA, VASILE DOBRE, MIHAI MOLDOVANU şi CELA NEAMŢU expun împreună o serie din tapiseriile lor recente. Deşi ansamblul se compune din cinci puncte de vedere distincte, uşor de individualizat la nivel artistic şi tehnic, există puncte de convergenţă ce îngăduie receptarea globală a mesajelor induse.

Dintru început trebuie remarcat că accentele cromatice au fost distribuite cu parcimonie, iar atunci cînd — în puţine cazuri — s-a apelat totuşi la puterea lor expresivă, finalitatea este aceea a unor efecte de *trompe l'oeil* care au menirea de a sublinia caracterul «arhitecturat» al ansamblurilor. Nu în puţine cazuri, avem de-a face cu piese compuse, cu adevărate instalaţii ce evoluează între arhitectură (Cela Neamţu cu *Ferestrele viitorului* şi Vasile Dobre cu *Ferestre îngemănate*) şi relieful sculptural (Mihai Moldovanu cu *Zmeu* şi *Omagiu Zborului*). În alte cazuri s-a încercat o recuperare a înţelesului simbolic al reliefului luat în accepţia sa geologică, «fluidificîndu-se» pe această cale hotarul artă-viaţă, realitate-imaginaţie; relieful geologic a intrat în domeniul tapiseriei «via» relieful sculptural. Mă refer cu precădere la tapiseria lui Radu Avram intitulată *Pămînturi*, interesantă şi sub raportul utilizării eficiente a contrastului vid-plin, precum şi la tapiseria Gabrielei Beja intitulată *Lanuri*, care exploatează în special efectele de structură ale materiei expuse în operă.

Dincolo de observaţiile înşirate, ansamblul de tapiserii expus la Orizont îşi amplifică gradul de coerenţă prin dimensiunea «ritualică» pe care toate piesele supuse atenţiei o degajă. Această nuanţă — ce ţine totuşi, în primul rînd, de opţiunea stilistică — conferă o anume solemnitate contactului privitorului cu operele, o solemnitate ce tinde să devină înşelătoare, întrucît ne atrage pe teritoriul unor certitudini apodictice, în vreme ce noi — poate — preferăm neliniştea şi incertitudinile experimentului.

### gabriela cristu ● simeza

Cercetînd mai de aproape structura acestei expoziţii, «ţesătura» ei intimă —şi, aşternînd cuvîntul «ţesătură nu mă refer, fireşte, numai la tapiserii — constaţi că amîndouă părţile alcătuitoare, tapiseriile şi obiectele tridimensionale, nişte cvasisculpturi de extracţie antropomorfă, comunică între ele la un nivel subteran şi, în consecinţă, la o primă privire, aproape imperceptibil. Ceea ce «sare în ochi» este tocmai «divorţul» dintre amintitele părţi alcătuitoare. Ai aproape impresia unei expoziţii de grup, a unor expoziţii pereche. În primul rînd contrastele, disjuncţiile sînt acelea care se impun: plan-tridimensional, cromatic-acromatic, parţial abstract-figurativ, tehnică elaborată-improvizaţie, din această din urmă «diadă» decurgînd automat o alta: artă «nobilă»-artă «săracă», *povera* cum i se mai spune.

O dată ce privirile vizitatorului au «lunecat» pe suprafaţa obiectelor expuse, între cele două secţiuni începe să se ţească o tramă extrem de fină, o reţea pe care aş numi-o «motivică» şi prin intermediul căreia între piesele alcătuitoare ale ansamblului începe să circule fluidul unui dialog. «Cvasisculpturile», cum le-am numit, deşi transparente, sînt concepute — cel puţin aşa cred — pentru a capta «iluzia realităţii», volumul, în vreme ce tapiseriile, opace prin tehnica tradiţională în care sînt realizate, fără «spărturi», dobîndesc transparenţa inefabilă a unei radiografii realizate cu mijloace cromatice. Această complementaritate mai intimă este aceea care se constituie în adevărata «temă» dezbătută plastic de Gabriela Cristu.

## aurelia mocanu

### done stan ● simeza

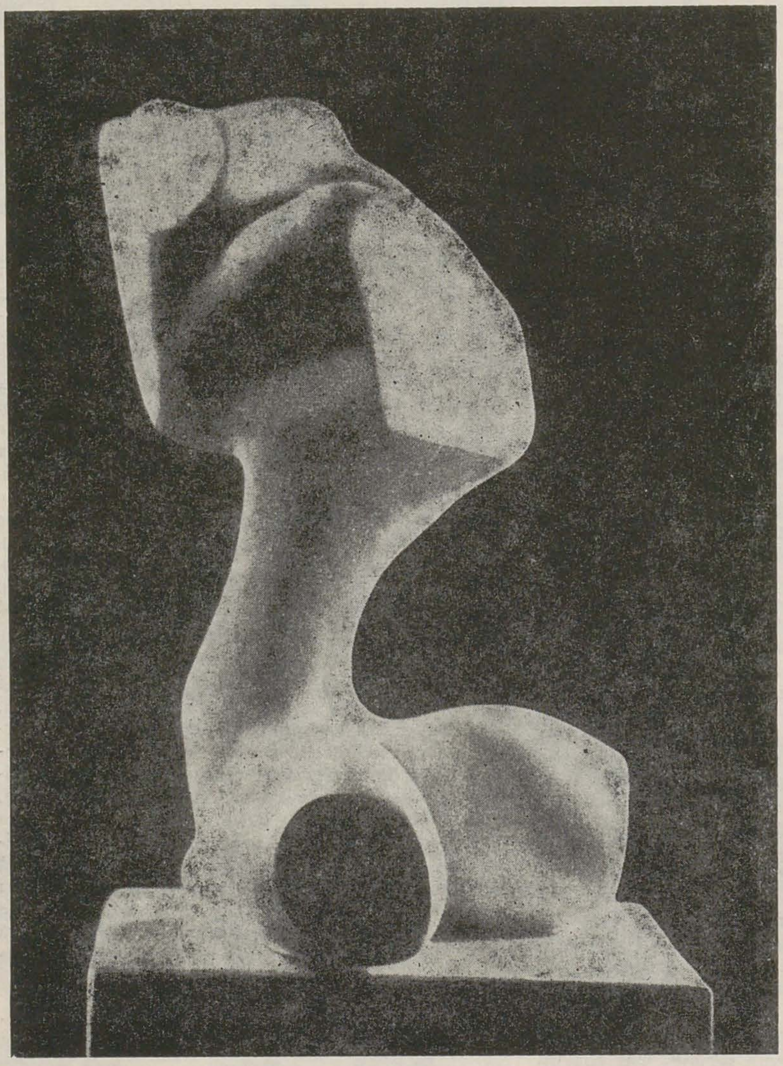
Armături supra-abundente şi mobile prin oblicitatea caligrafiei întreţesute, evoluează la rampă, în dreptunghiul unui teatru de marionete plimbat peste Isarlîk. Cu plăcerea de a în-dihoni protagonişti din îmbinări artizanale, pamblici şi terminale de zgripţori, povestitorul pune în scenă tratative sau încăierări, somnie sau alergătură. Un domeniu simpatic şi voluptuos se aşează în operă printr-o reţea a desenului aflată în tensiune «arahnescă»: captează şi înfăşoară în nucleu grafic cîte o pradă simbolică pe care o digeră arcimboldesc.

Nimbuşi în tonalităţi calde, amestecate şi fructuoase, traversează cîmpul desenului, rezervîndu-şi o linie foarte joasă de orizont, o rampă, am spus, de la care irumpe pe picioroange hărmălaia unei secvenţe de Fanar. Registrul cromatic este benign-senzorial, «de şes veşted, cu tutun», iar dedesubt — străvezie—ori deasupra, grafia proliferează hilar şi sarcastic. «Imaginea ascunsă» şi profuziunea detaliilor cu tîlc «dau cu sîc din Isarlîk», slujind însuşi principiul de versatilitate al acestei lumi, la mijloc de Rău şi Bun.

Done Stan s-a aşezat aproape întotdeauna într-un popas literar prielnic miraculosului: Münchausen, Ispirescu, Fraţii Grimm, Andersen ş.a.m.d. Iar expoziţia din 1983, cu «Portretul Păsării-Care-Nu-Există», l-a impus ca un ilustrator de marcă, cu viziune fabulos-stranie, într-o bună descendenţă, însemnînd individualizare, faţă de maestrul Kazar. Imaginaţia asociativă a ilustratorului se particularizează în acest «Fanar» prin proteismul formelor în cadrul unor entităţi fabuloase, ultra-sincretice. Virtuozitatea de figurare a tuturor regnurilor, în gramatica şocantă a hibridizării lor, echivalează, cu brio, impuritatea histrionică a conotaţiilor morale din luxura lumii turce.



https://biblioteca-digitala.ro

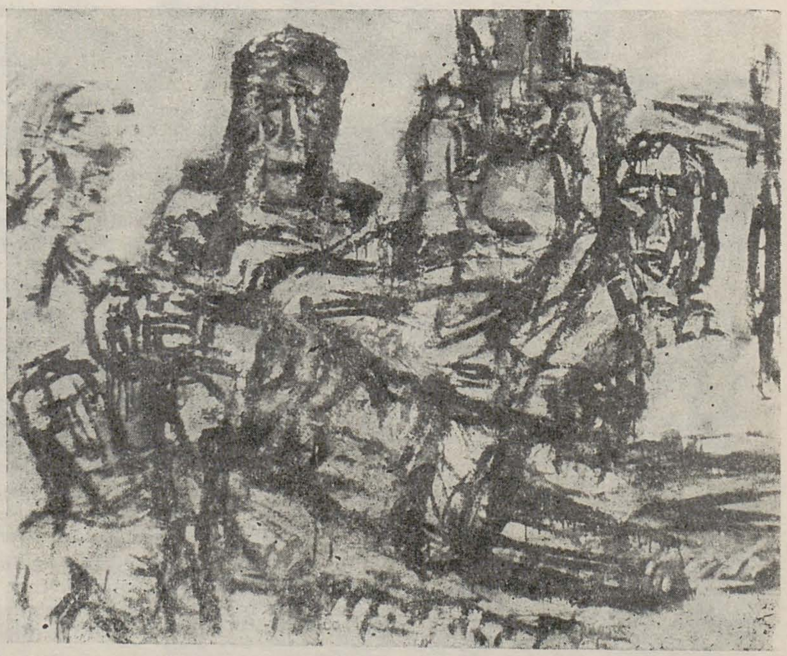


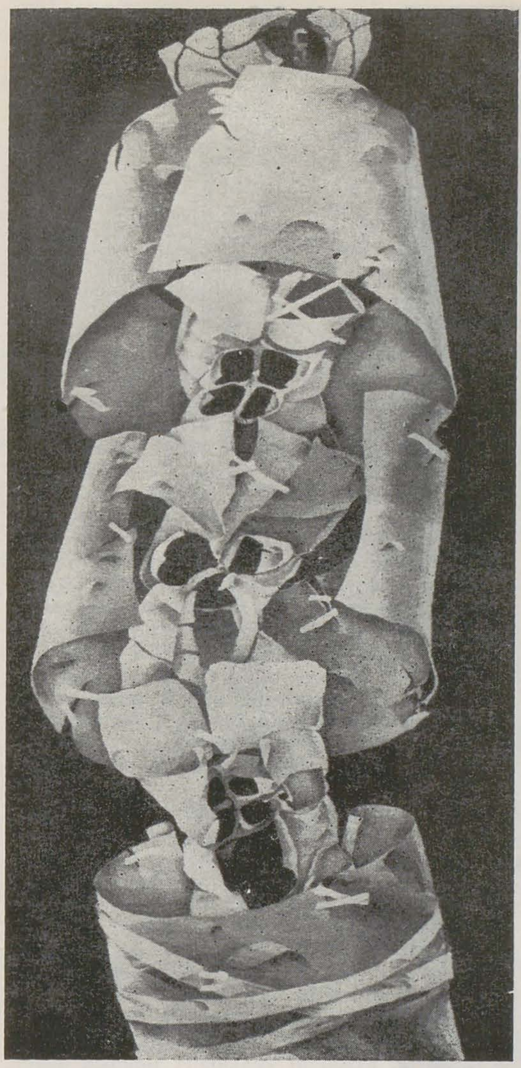
**ștefan găvenea ● căminul artei, etaj**

Ștefan Găvenea « corespondează » plastic cu animalul țîșnit, mărit peste o tulburare a treburilor omului. Spațiul de observație este familiar și transfocabil: de la pagina oblică de pe birou sau din aripile unui plic peste care vin sau din care se strecoară lighioane, pînă la peisajul cu motiv dunărean, traversat de mari pești zburători. Artistul folosește deci un cod domestic, un « Vitebsk » pescăresc — pentru planul larg, și efecte perspectivale la «scenele de interior», tulburate de insolitul jocului de scară, precum planșele lui Escher. Scenariile figurative, deși stranii, sînt la Găvenea ne-terifiante, aflate, prin urmare, în treapta purgatoriului. Umanul are chipul obturat de somnambulism sau de vreun semn zoomorf.

« Motivul central în opera lui Ștefan Găvenea este peștele, chiar și oamenii din lucrările sale au ceva pisciform, contopindu-se cu flora și fauna », este observația sintetică a unui cronicar german.

S-a remarcat spontaneitatea articulării imaginii, spontaneitate care se menține în tehnicile cele mai felurite ale imprimării. O tensiune interioară, conținută ca un filigran de hîrtie, armează aceste imagini pe linii de forță în care simțim, explicit sau sugerat, încărcătura energetică a triunghiului — ca formă simbolică. Din inventarul persistent al triangulațiilor putem enumera: cochilia-coif, botul de pește, aripa, acoperișurile de fînar, plicul de scrisoare. Oblicele intens exploatate rezervă spați





amintește, în reper absolut subliminal, pe Morandi. Dar alianța de sens nu merge spre metafizic, ci spre teluric și frust, ceea ce se confirmă în notațiile peisagistice « prea degrabă » emoționat decalcate după motiv.
Costin Neamțu practică din vocație culoarea de cretă, iar pasajele cromatice proprii pastelului dau o notă de luminozitate mată, de-acum, și uleiurilor.

**mihai marcu ● galateea**

După personala din toamna lui 1986, sculptorul Mihai Marcu propune un singur ciclu, « Minotaur și Niobide » (acestea flancate de doi « Luceferi »), titluri cu o încărcătură iconică de avertisment: amenințarea și durerea. Ritmurile retezate, sub care se degajează monolitul marmurei la Mihai Marcu, iau de această dată o cadență mai aplecată spre baroc-expresionist. Evoluția formei rămîne proteică, cu aceleași euritmii venite din control intelectual. Torsul feminin este generatorul înmuguririi pluriaxiale a segmentelor cu răsuciri cînd convulsive, cînd expiatorii. « Minotaurul », un bronz modelat ardent, în tușă italiotă, îmbogățește și dramatizează scenariul ciclului care, printr-o minimă scenografie de expunere, se încarcă simbolic și depune mărturie despre Forță și Jertfă. Această coabitare cu simbolismul mitologic — în sens modernist, ca la Lipchitz, de pildă — provoacă hierofanii neașteptate și dez-ordonează, prin complicare, autogenerarea de formă locală, într-un atelier activ, prelungit în pedagogie, cum este cel al lui Mihai Marcu.

**aurel acasandrei ● căminul artei, parter**

În lucrările lui Aurel Acasandrei motivul pictural, prelucrat în zeci de desene inițiale, transpare pe pînză ca hieroglifă de axe energetice (. . . « la nature est une image de la grâce » . . .). Pictorul este sensibil la peisaje cu istorie culturală și la încărcătura de spiritualitate a obiectului etnografic. Din precedenta personală (1986) provine un ciclu al viorii — o imagine esențializată în unde de vibrație cromatică și traiecte ascensionale. Lucrările actuale au formatul puțin mai redus și o proporție între cîmp și semn mai adunată, ameliorînd din senzația de eterare, pe notă acută, albă, din etapa anterioară. Notăm prezența aproape constantă a unui segment de arcadă, iradiind galben într-un colț superior al pînzelor. Fascinat de spațiu, Acasandrei nu-l restituie cu mijloace tradiționale, ci cu distorsiuni și extensii, am spune « non-euclidiene ». Imaginile lui se alcătuiesc din rezonanțe/vibrații de tonuri luminoase și reci, dar cu « ape » de borangic (ne spune pictorul) și din trasee de « geometrie secretă » — funcție a unei axe principale, niciodată centrate, ci alimentînd aproximarea (unei stări intuitive) și nelimitarea (față de fereastra pînzei).

**doru slăvoacă ● orizont. atelier 35**

Personala pictorului Slăvoacă, ne convinge ca unitate de ciclu, dar nu acutizează emoția receptării, potrivit unui « menu » Neue Wilde — Neo-expresionism, ci o distribuie expozitiv. Pînzele mari coagulează sub agitația gestualistă umbre de compoziție sacră, cu signaletică sigură pentru un conținut emoțional al Patimilor. Dar starea empatică a pielii picturale este aproximativ în explozie. Grafitarea puternică cu negru, în scenariul figurativ, plasează celelalte zone de culoare — predilect verde crom și roșu permanent — în termeni de « colorare ». Apoi, liantul prea gras lasă zăbrelituri de lucru. Gîlceava mijloacelor și articulărilor nu-și are rostul, dacă nu-și propun frontal auto-negarea. « Și pictorul renunță să mai fie un ochi care știe: el pictează, nu face decît să picteze și împinge grafismul, lăsîndu-i misiunea să țească tot ceea ce apare, împuternicind cursul penelului să afirme vizibilul, să-l afirme jucîndu-se, la întîmplarea proliferărilor sale, ale căilor sale nepreconcepute. » Iată o strategie de creație, familiară să zicem lui Slăvoacă, dar care, dinspre deceniul șase, și de după Dubuffet, trebuie rediscutată, la alt nivel de agitație moleculară.

*MIHAI MARCU, ȘTEFAN GĂVENEA, GABRIELA CRISTU, COSTIN NEAMȚU, DORU SLĂVOACĂ „Mail — art".*

albe, specifice graficii lui Găvenea, care dau continuitate și țesut de rezonanță ciclurilor și, mai ales, senzația de țîșnire, în fracțiune de relevare, a celor mai « arse » trasee, ca sub apa vie a fotografiei.

**eugen bălan ● eforie**

Pentru o simeză cu lucrări de « mapă academică de peisaj », însăilînd o friză vibrantă de pasagii între verde și ocru, testul de rezistență ar putea fi sentința lui Valéry, de după impresionism: « Peisajul duce în paragină noțiunea de subiect, restrînge toată latura intelectuală a artei la cîteva dezbateri asupra materiei și culorii umbrelor. Creierul devine retină pură ». Eugen Bălan expune în ultima personală acuarele mult pătrunse de estompa hîrtiei ude. Nervos, desenul preparator în cărbune devine responsabil pentru identitatea motivului (cel mai adesea case la hotare de fîneață și între munceluri cu arbori). Nu ne surprinde deci « prevalența sensibilului asupra inteligibilului » (Valentin Ciucă), proba acuarelismului « de toate zilele de sinceritate picturală » din plastica centenară românească. « Poezia indeciziei » vizitează și naturile de interior. Remarcăm încă o dată starea de alertă și « decalaj » de contur a trasării în cărbune, ce pare grafitată fără lecție, pură și simplă.

**constin neamțu ● orizont**

O notă de paseism materic conține seria de lucrări — pasteluri și cîteva uleiuri — adunate din ultimii cinci ani de Costin Neamțu, la Galeria Orizont. Desenul foarte zidit, cu buna elipsă încondeiată la buzele de strachini, conține o crustă coaptă de culoare, după gustul lui Ștefan Dimitrescu, aromat cu Luchian, Eustațiu Stoenescu și Baba. Clar-obscurul de ungher domestic dezvăluie cu bonomie obiecte umile și tandre: lîneturi, mături, păpuși de cîrpă, căuce, găleți și nuci. Un echilibru simplu al compoziției, care face surdina dialogului între obiecte,

1. *Fără titlu*, 1923 (detaliu)
2. *Victorie asupra eternității*, 1921—24
3. *Occidentul și Orientul*, 1912—13 (detaliu)
4. *Grădinar*, 1912—13
5. *Goeleta de pescuit*, 1913—14

# pavel filonov

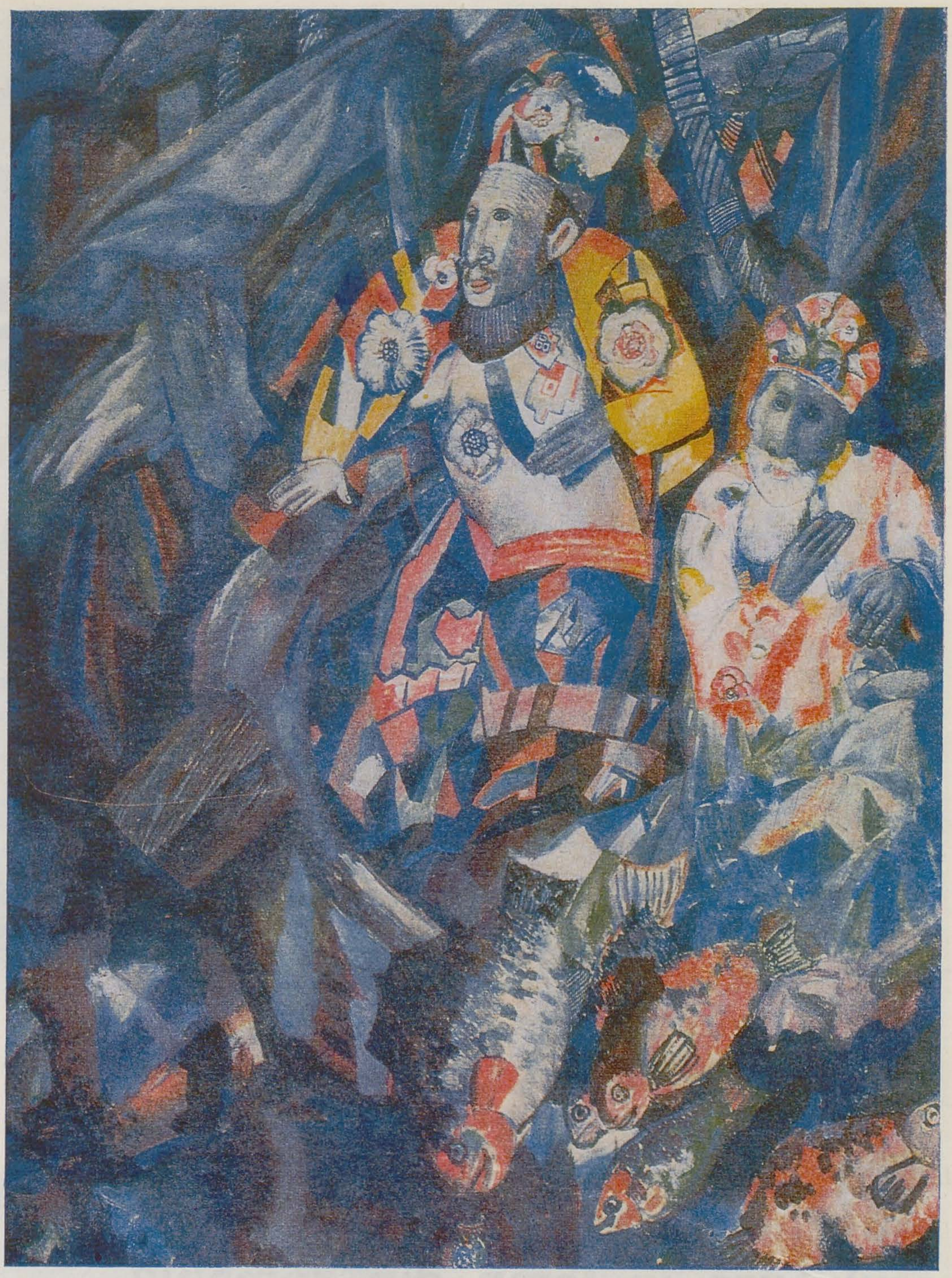
## th.r.

În celebrul său «Credo al creatorului», Paul Klee are cîteva fraze memorabile pe care le reproducem pentru a releva, mai apoi, analogia dintre gîndirea acestui singular maestru al Bauhausului și concepția despre artă a unui avangardist rus care a rămas pînă nu demult puțin cunoscut Occidentului și pe care contemporanii săi îl prețuiau tocmai pentru că promova o orientare opusă avangardelor occidentale dominate de raționalism. «Arta — scria Klee — nu reproduce vizibilul; ea face vizibil /.../ Arta pură presupune coincidența *vizibilă* dintre spiritul conținutului și expresia elementelor formei și a organismului formal /.../. Elementele trebuie să producă Forme, dar fără să-și sacrifice identitatea. /.../ Lucrurile dezvăluie un sens lărgit și mult mai complex, care adesea pare să infirme vechiul raționalism. /.../ În sensul cel mai înalt, misterul ultim al artei se află dincolo de cunoștințele noastre cele mai detaliate; iar la nivelul acesta, luminile intelectului pălesc jalnic. /.../ Arta străbate *lucrurile*, ea ne poartă dincolo de real și dincolo de imaginar». Și acum, iată cîteva pasaje dintr-un articol din 1912 al pictorului Pavel Filonov (1883—1941), a cărui operă a fost găzduită în primăvara acestui an la Centrul Pompidou din Paris și pe care revista «Connaissance des Arts» îl prezintă printr-un studiu al lui Evgheni Kovtun, conservator la Muzeul Rus din Leningrad. Sub titlul «*Țeavă de tun și lege*», Filonov opunea cubismului, care infuzase avangarda picturală rusă, o metodă proprie, deopotrivă *analitică* și *intuitivă*. «Cînd arăt construcția unei forme sau a unui tablou — scria el — pot fie să procedez potrivit ideii pe care o am despre această construcție, adică în mod preconceput, fie să decelez și să dezvălui legea evoluției organice a formei. Astfel, construcția unei forme poate fi revelată preconceput (țeava de tun) sau organic (legea)». Scopul metodei analitice propuse de Filonov este confi-

https://biblioteca-digitala.ro

gurarea *purei forme evolutive*: « În artă, forma pură este în mod esențial ceva pictat în așa fel încît să-și manifeste legăturile cu evoluția în curs, cu transformarea neîncetată în ceva nou ». « Desenează fiecare atom cu perseverență și precizie, atribuindu-i o culoare lucrată cu perseverență și precizie — trebuie ca fiecare atom să fie pătruns de căldură, așa cum e pătruns de căldură trupul nostru, astfel încît culoarea să fie legată organic de formă, cum sînt, în natură, culoarea și țesutul vegetal al florii ». Pictorul care vede doar culoarea și forma se limitează la aspectul periferic al lucrurilor, în timp ce pictorul care simte cu intuiția sa vede că « în fiecare lucru nu există doar două predicate, forma și culoarea, ci un întreg univers de fenomene vizibile sau invizibile, cu emanațiile, interacțiunile și conexiunile lor, cu geneza și existența lor, cu proprietățile lor cunoscute sau ascunse care, la rîndul lor, posedă uneori nenumărate predicate ».

Afinitățile cu profesiunea de credință a lui Paul Klee nu sînt menționate de autorul studiului din « Connaissance des Arts », care insistă asupra specificității ruse a artei lui Filonov, în opoziție cu așa-zisul raționalism formal al cubo-futurismului importat în Rusia, în anii premergători revoluției. Alte afinități pe care le evidențiază studiul citat sînt însă deosebit de relevante. Este vorba de formulările unor poeți din generația lui Filonov. « Dacă cineva a aruncat asupra lumii o grilă numerică, ne-a înălțat prin aceasta spiritul? » — se întreba Vladimir Hlebnikov în opera căruia se regăsește structura « atomistă » a tablourilor lui Filonov (este citat un poem despre « cetățenii Statului-Eu », despre fiecare element al « corpului-cetate », care « privește prin piele slăvind soarele »). De asemenea, « vocile » dintr-un poem de Nikolai Jablotsky au o pregnanță, o insistență afirmativă ce prezintă analogii cu polifonia non-figurativă a imaginilor lui Filonov, compuse din unități picturale cu identitate proprie, distincte în complexitatea ansamblului. Kovtun notează, în concluzie, că unicitatea lui Pavel Filonov în avangarda picturală a începutului de secol provine din primatul intuiției, singura în măsură « să exprime pictural universalitatea raporturilor existente în natură între vizibil și invizibil, între proxim și îndepărtat ».



*Eu sînt forța solară a frunzelor,*
*Eu sînt stomacul florii,*
*Eu sînt lustrul pistilului.*
*Eu sînt lujerul gingaș al florii de micsandră.*
*Eu sînt rădăcina cea mică a destinului. (. . .)*

NIKOLAI JABLOTSKY



https://biblioteca-digitala.ro

MIHAI BUCULEI

eveniment

# münchen: sculptură în lemn din românia

## andrei pleșu

Marea ruptură pe care a trăit-o România în decembrie 1989 a lăsat loc, totuși, cîtorva fenomene de continuitate. Expoziția de față ilustrează un asemenea fenomen: fericita continuitate a creativității autohtone; în ciuda proastelor condiții din timpul dictaturii, artiștii români au lucrat intens, febril, stimulați parcă de însuși ghimpele interdicției. Vom porni, în multe domenii, de la zero. Dar în domeniul artelor vom trăi încă multă vreme din acumulările ultimilor ani. Ele sînt justificarea noastră în ochii noștri și ai lumii: sînt expresia unei supraviețuiri spirituale în a cărei substanță se întrepătrund eșecuri, disperări, îndîrjiri și speranțe. În apus, istoria ultimelor decenii s-a desfășurat plenar și limpede, în văzul tuturor. La noi, ea s-a constituit ca o ființă nocturnă, plină de cearcăne. Cu rezultatele ei vă întîlniți în spațiul — generos oferit de municipalitatea müncheneză — al acestei expoziții. Nu întîmplător o expoziție de sculptură în lemn. Cioplitul este o îndeletnicire străveche dar încă vie în România. Nimeni nu poate spera o reînnoire care să nu se bizuie pe valori tradiționale. Noutățile fără vechime latentă sînt suspecte. Prezentăm, așadar, publicului german, vechimea care ne justifică, blazonul arhaic al speranțelor noastre. Ne adresăm unei culturi care nu e nici ea străină de «civilizația lemnului». Pădurea germană, statuara romanicului și a goticului sînt punți esențiale ale dialogului dintre noi. În ascuns, dialogul acesta a fost, de altfel, neîntrerupt. Să ne bucurăm acum împreună pentru șansa de a-l continua fără opreliști, în plină lumină.

## tilmann spengler

Unele lucruri au devenit astăzi într-o asemenea măsură de la sine înțelese, încît numai o scurtă privire peste umăr poate explica satisfacția pentru ceea ce s-a obținut. Lucrul acesta poartă titlul «Sculptura în lemn din România» și are și el o istorie. În luna aprilie a anului trecut, *Annette Laborey* și cu mine am călătorit la București pentru a investiga, în numele fundației, posibilitățile de a stabili contacte între intelectualii și artiștii României și cei spiritual înrudiți cu ei, din Europa de Vest. În acel an, aceasta nu era o întreprindere ușoară, căci — poate în presimțirea sfîrșitului ei — dictatura lui Ceaușescu și-a desfășurat încă o dată întreaga paletă a virtuozității ei de a exercita teroarea. Noi, care veneam din Vest, consideram acest lucru periculos; cît de mare trebuie să fi fost însă teama acelora care au avut curajul



https://biblioteca-digitala.ro

să ne primească, să ne prezinte operele lor, să vorbească cu noi? Ca să fim corecți, pentru noi aceasta a însemnat nu mai mult decît, poate, o convorbire neplăcută cu doi domni de la Securitate, pe cînd, pentru prietenii noștri români, consecințele puteau fi, în cel mai favorabil caz, o urmărire și supraveghere mai strînsă pe timp nelimitat și interzicerea oricărei ieșiri în străinătate. Ceea ce am trăit noi sub auspiciile prieteniei și ale curajului civic, ne-a impresionat nu mai puțin decît demonstrația unei neîntrerupte continuități artistice, a unei fericite obsesii a creativității, a unei îndîrjite perseverențe în normele valorii estetice, în pofida tuturor instrumentelor oficiale de tortură.
Hotărîrea logică de a face cunoscută arta aceasta « la noi » părea la început o himeră. Cu atît mai mult merită să fie lăudat angajamentul Consiliului de Cultură al orașului München, care i-a dat acestei himere o formă concretă în spațiu și timp — la o dată la care încă nu era de întrevăzut ca dictatura lui Ceaușescu va avea vreodată un sfîrșit. Să nu mai vorbim de reacția opiniei publice — sau cea a pieței artistice — pentru care operele prezentate în această expoziție puteau fi înainte doar legendă și aspirații. Sînt sigur că această expoziție depășește legendele și întîmpină toate aspirațiile.

## dr. peter pinnau

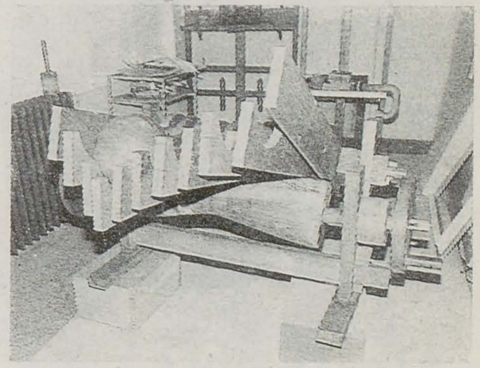
România și sculptura sa în lemn sînt pentru mine strîns legate de aventura unei călătorii (28.10—5.11.1989), de cele trăite acolo și retrăite apoi aici acasă, de vizitele în atelierele din București și mai ales de călătoria în Ardeal și pe dealurile de la Săliște.

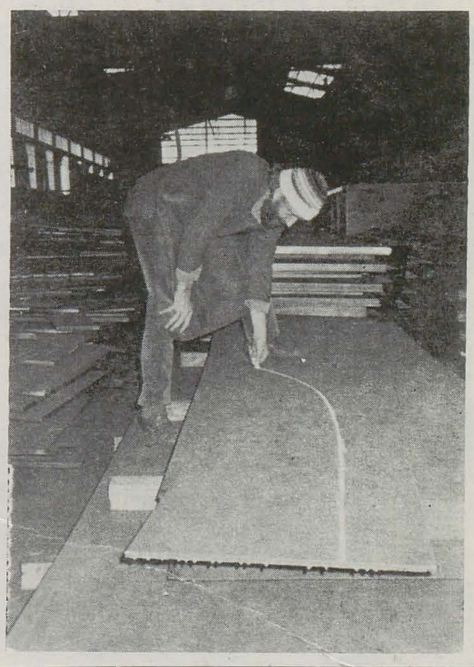
Am călătorit în trei; mulțumită lui *Peter Fetzer* avem fotografiile. *Ingo Glass* este șvab din Banat și cunoștea scena artistică, pînă acum zece ani, din interior, ca sculptor și organizator de expoziții. Eu însumi am intrat în acest proiect scurt timp înainte de călătorie, cînd domeniul pe care voiam să-l explorăm era deja stabilit: sculptura în lemn. Expoziția noastră o continua pe aceea mai vastă din 1984 a lui *Manfred Fath*, numită « Arta contemporană din România », prezentată în Galeria de artă din Mannheim, ce cuprindea 11 pictori și 4 sculptori, printre care *Mihai Buculei* și *Ovidiu Maitec*.
Trebuie însă menționată și « Săptămîna României » din iunie 1972, de la Tîrgul Internațional din München, o expoziție economică, completată însă și de artă; ea reprezintă acel « München » din biografiile artiștilor *Iliescu-Călinești*, *Maitec* și *Tiron*.
Încă cîteva cuvinte referitoare la locul și tema expoziției: fostele hale de fabrică de pe strada Lothringerstrasse oferă condiții ideale pentru lucrări mai mari; aceasta a determinat în mod esențial selecția exponatelor.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

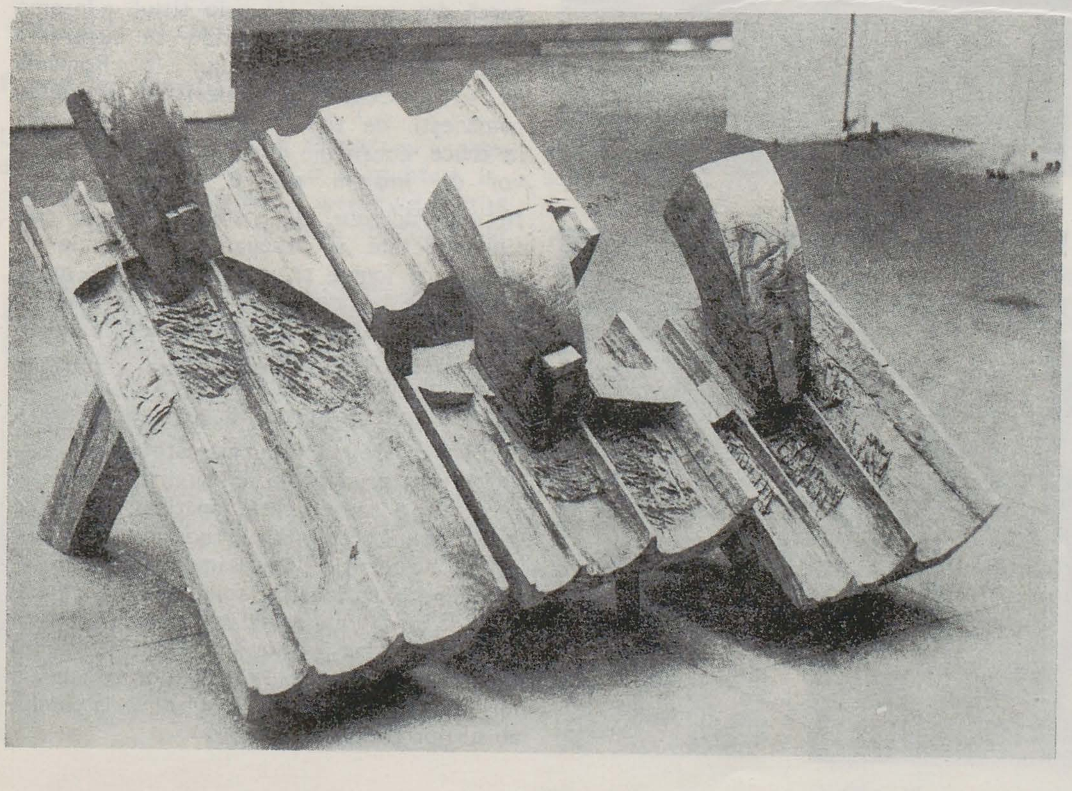
România mai este caracterizată încă de peisaje pastorale, cu mănăstiri și biserici, este o țară în care trăirea naturii, dar și miturile populare, basmele și baladele joacă încă un rol pe care l-am resimțit la artiștii români.
În balada « Miorița », cu care se identifică foarte mulți români, se relevă experiența suferinței și a morții, dorul de contopire cu natura.

*Ovidiu Maitec*. În ansamblul « Tron și bancă » se opun simbolurile puterii și poporului. Banca constă dintr-o scîndură pe două cuburi masive de lemn, în locul vulturului-emblemă este înfipt un cui în spătarul tronului, ca un stigmat. Lemnul masiv, cu urme





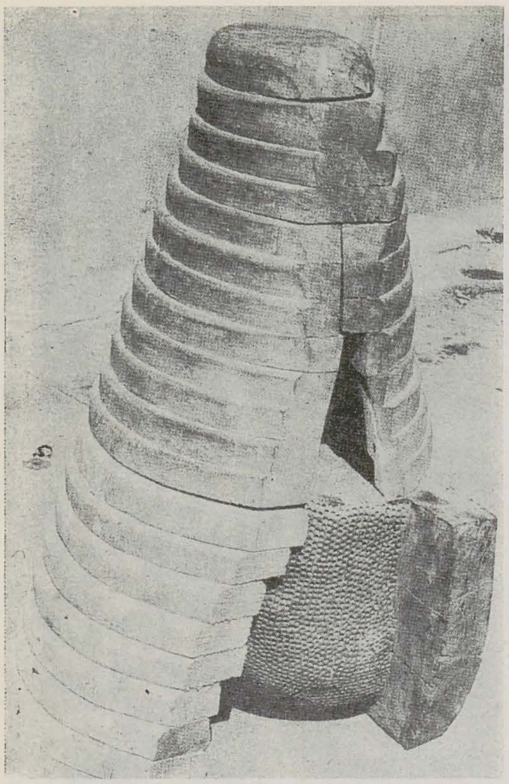
*Ianuarie 1990. În fața la Radio, Rodica Stanca Pamfil, François Pamfil, Ingo Glass și . . . T.A.B.-urile*
*Din pozele de documentare*
*Ingo Glass nu numai ca manager*



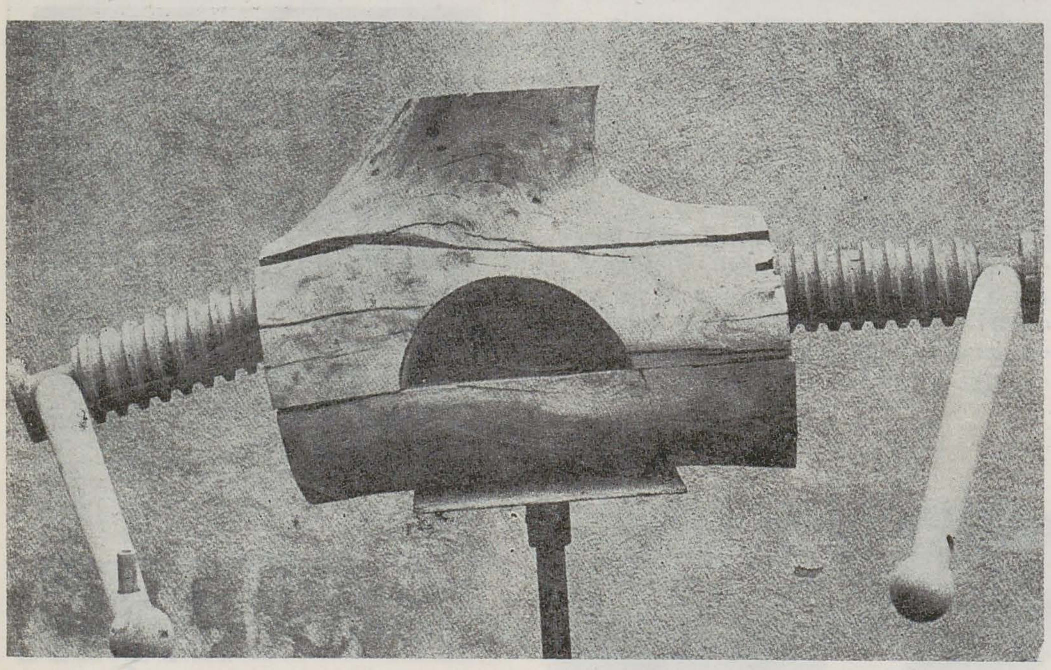
*TIBERIU MOȘTEANU*

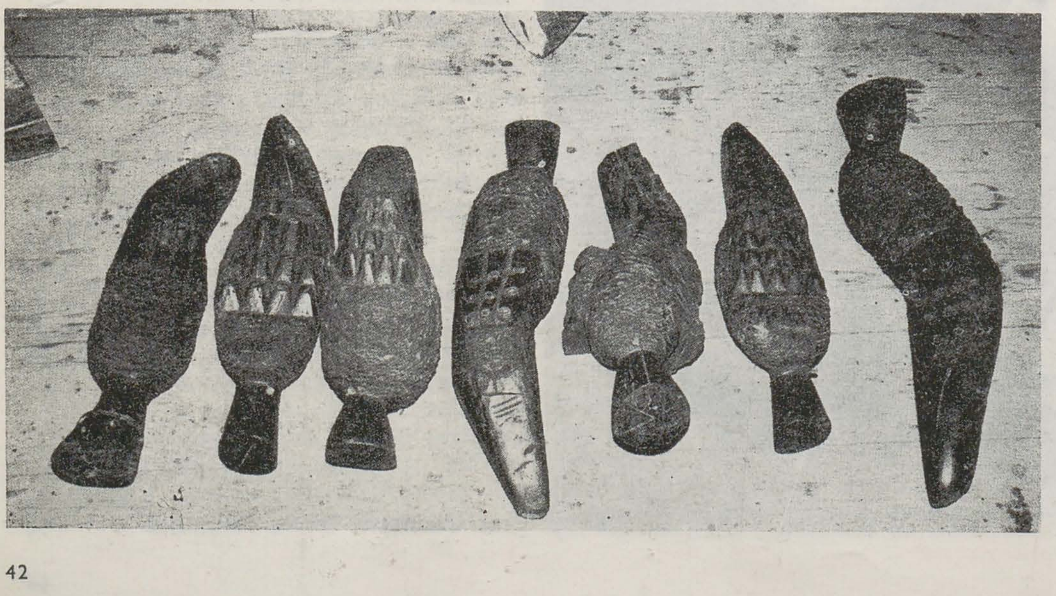


https://biblioteca-digitala.ro



CLAUDIU FILIMON
GHEORGHE ILIESCU CĂLINEȘTI
RODICA STANCA PAMFIL
MARIN ZIDARU





de folosință, pare vechi, iar limbajul formelor simplu și originar.

*Napoleon Tiron.* « Omul, Destinul său în spațiu » ar putea fi înțeleasă ca întrebare sau contraargument. Căci aceste figuri par amenințătoare, ca și cum ar fi dispuse să facă orice, în mod zelos și rece. Tiron le-ar fi numit ocazional « Golemii » săi.

*Rodica Stanca Pamfil.* « Mașina nefolositoare cu ax spiral » și « Sfarmă-inimi » aduc în prospețimea lor curată elementul de umor din expoziție.

*Claudiu Filimon.* Lucrările « Zorii lumii » și « Stup de albine I și II » îl certifică pe autor ca posedînd capacități tehnice certe și multă subtilitate în urmărirea structurilor minuscule ale naturii, în care el caută coeziunea și armonia Lumii.

*Tiberiu Moșteanu.* Se preocupa în ultimii ani consecvent de « Orgile de soare » și « Orgile de ploaie », cum și le-a denumit. Atît « Orga de ploaie » mică, cît și lucrarea mare, compusă din mai multe părți, amintesc de dispozitive țărănești vechi.

*Gheorghe Iliescu Călinești.* Formele lucrării « Dinamica II » par organice, modelul frezat este aparent grosier, la fel îmbinarea părților. Fantezia figurilor trece cîteodată limita grotescului și dă impresia de originar. « Șarpele casei » este spiritul casei; cu gura larg deschisă și aspect sinuos, el crește parcă din soclul coloanei.

*Liviu Russu.* Porțile de lemn sculptat au în mediul rural o veche tradiție meșteșugărească în România. Poarta lui Russu — « Aripi » — se remarcă, asemănătoare unui nimb. Contemplînd lucrarea « Construcție » și frîntura ei ciudată, cu forma crucii înscrisă, am auzit prima oară în excursia noastră de legenda populară a Meșterului Manole.

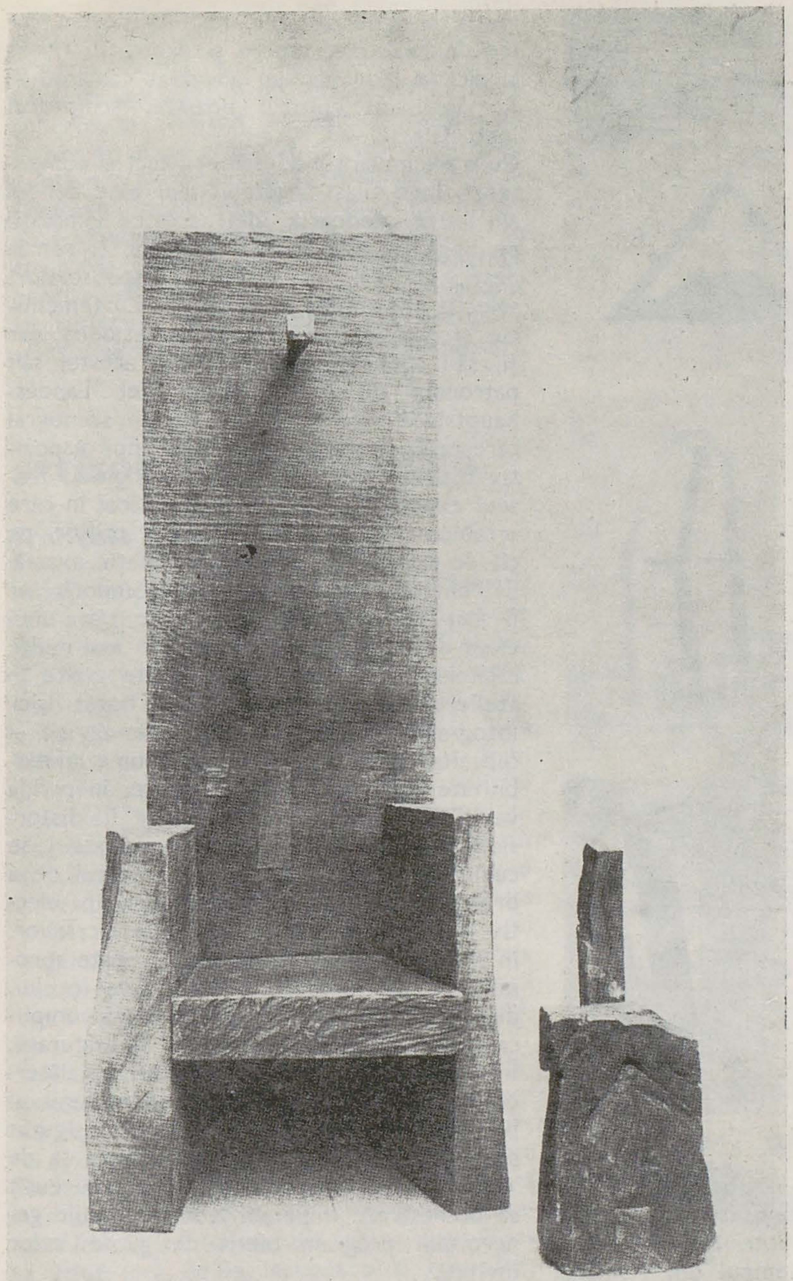
*Mihai Buculei.* Lucrarea în trei părți înfățișează niște structuri spațiale, văzute pe dinăuntru, sub formă de cupolă, realizată parcă din nervuri, iar prin titlul « Însemn pentru o istorie demolată » se sugerează parcă distrugerea cultului în România de către Ceaușescu. Bisericile ortodoxe românești, de tradiție bizantină cu cupola în cruce, constituie deja de mult un rezervor de imagini pentru Buculei.

*Neculai Păduraru.* Un cosmos cu forme multiple, pictate și desenate cu fantezie ce variază ca forme și apropiindu-se de mitologie, este în relație cu « Marele triunghi » din lemn stratificat și parchetat. Triunghiul mic, din aceeași lume de sensuri ambigue a simbolurilor și emblemelor, se poate în mod concomitent prezenta și cu vîrful în jos.

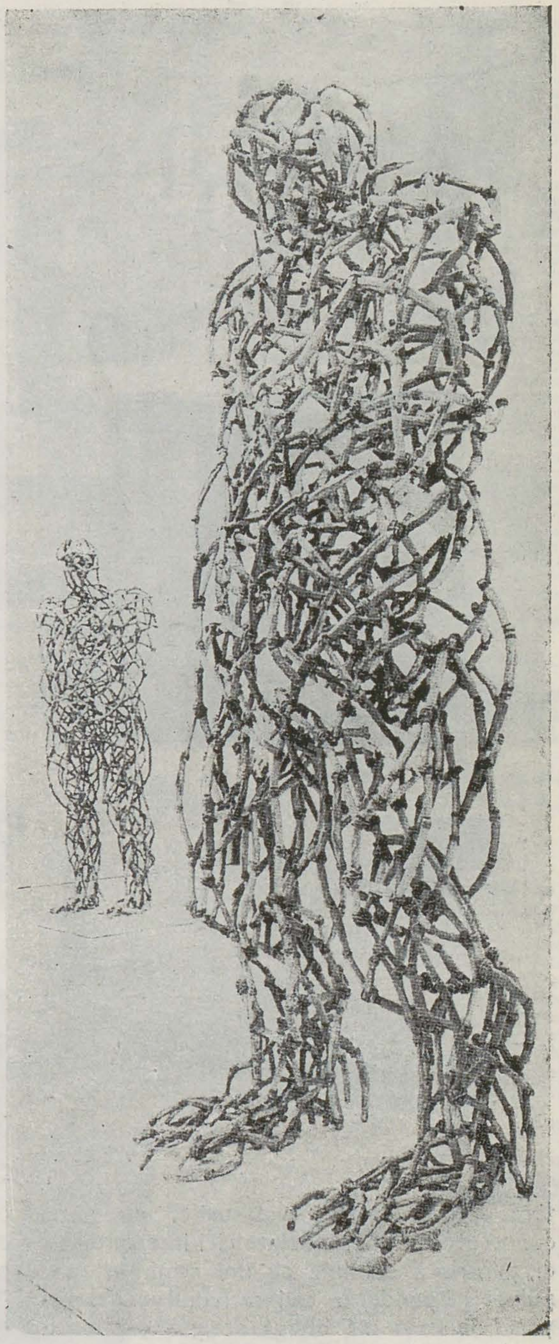
*Marian Zidaru.* El își urmărește tematica — « Uciderea pruncilor », « Martiriu », « Moarte », cu o consecvență fanatică și crudă, într-o tehnică bogată, virtuos folosită, care este concludentă. Lumea imaginilor creștin-bizantine și antipăgîne, spirite-păsări, păsări-spirite, ca și capete tăiate, motivul teribil al multiplicării ochilor și sînilor, acestea reprezintă elementele imaginilor ce aparțin lui Zidaru și o experiență pînă la limita abisurilor sufletești.



https://biblioteca-digitala.ro



# münchen 1990

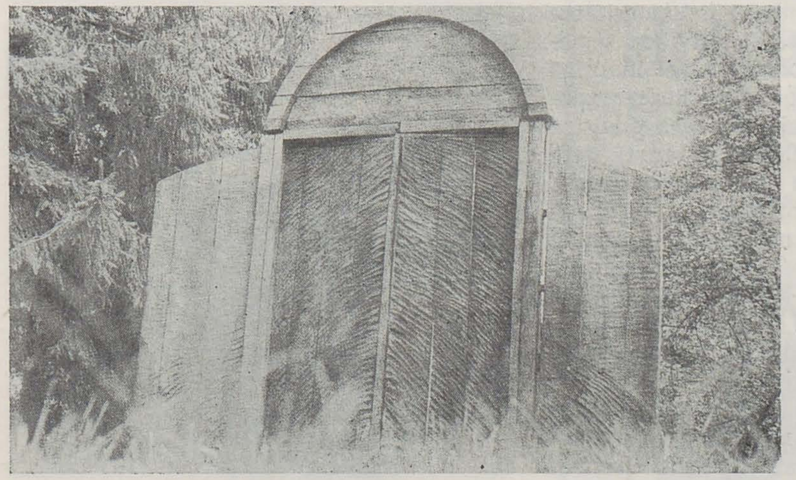


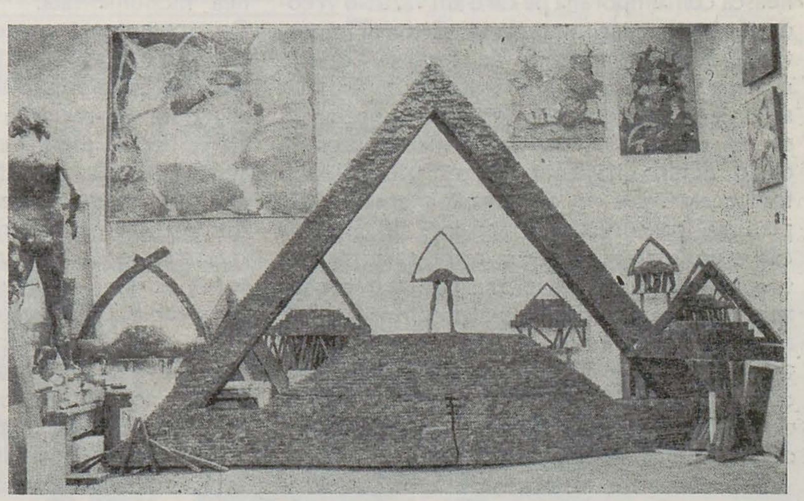
*OVIDIU MAITEC*
*NAPOLEON TIRON*
*LIVIU RUSSU*
*NECULAI PĂDURARU*

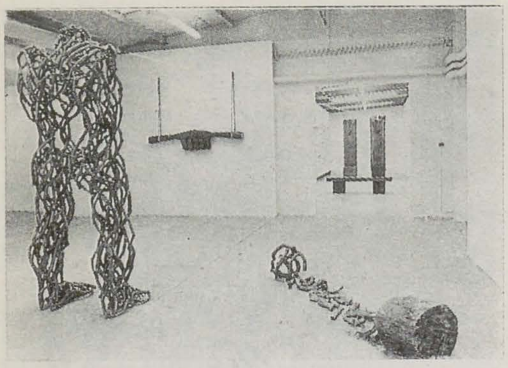
## françois pamfil

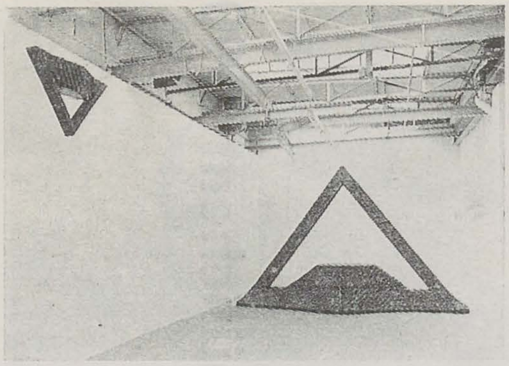
Deși nu mă consider un mizantrop iremediabil, mărturisesc ca pe o invaliditate incapacitatea exclamațiilor superlative. Citită rapid, aceasta, să-i spunem, pudoare în dreptul adjectivelor colosale comportă riscul — nu o dată asumat — de lez majestate a orgoliilor care le așteaptă (fie acestea personale, fie asociate temporar în cooperative de producție ale gloriei). Condamnările delictului variază, direct proporțional cu temperamentele în cauză, de la o anume răceală a relațiilor pînă la invectivă sau amenințare, iar ștampila cu « veninos », « cîrcotaș », « acritură » ș.a.m.d. se aplică cu cerneală simpatică dar și indelebilă.

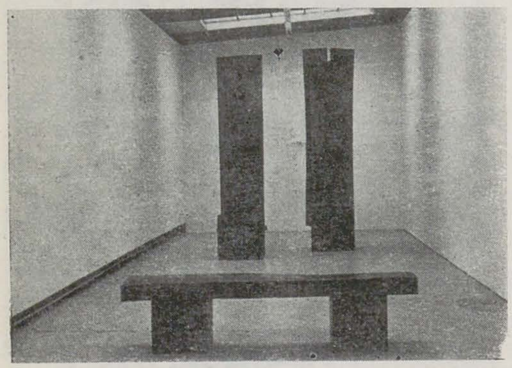
Spun toate acestea acum nu pentru a rei-

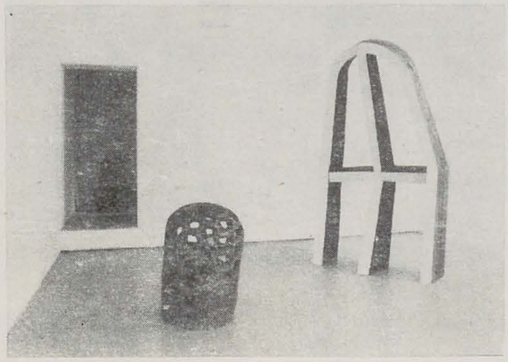


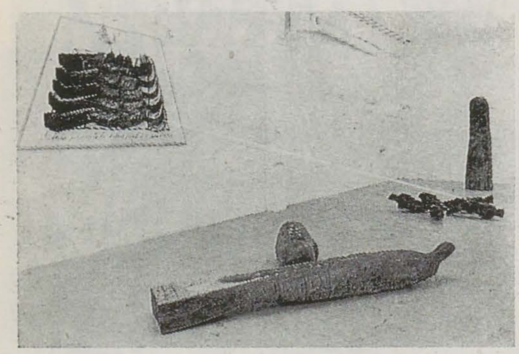


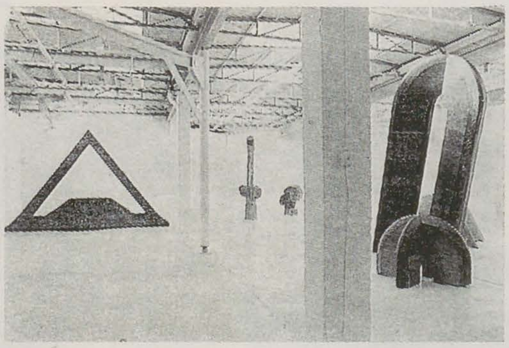












*Aspecte din expoziție*

tera cîteva dintre avatarurile, de altfel cunoscute, ale unei îndeletniciri intermitente, ci pentru a sublinia că îmi asum în mod public răspunderea calificativului de *excepțional* la care mă obligă această expoziție, că un eveniment de o asemenea înălțime artistică a fost capabil să-mi pulverizeze și cele mai minuscule rezerve și prudențe păstrate în replică de un perfecționism de care, de asemenea, mă autoacuz.

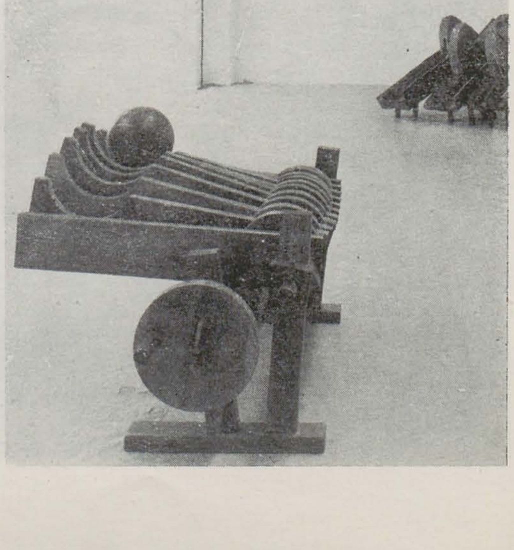
Așadar — din nou, îmi controlez cuvintele — nu cea mai bună expoziție de sculptură românească contemporană pe care am văzut-o vreodată, dar cea mai importantă. Cea mai importantă deoarece extrem de rar, cu oricîtă rigoare și rafinament ar fi fost ea cumpănită, o selecție reușește să transgreseze expozitivul, să se constituie într-un edificiu autonom cu o admirabilă coerență estetică, cum a fost acesta. De la o vedută a ansamblului pînă la parcurgerea traseelor de inițiere către un « obiect » sau a celor care marcau spațiul unui grup, se putea realiza, aproape fizic, că valoarea esențială, puterea este aici cea a întregului, că, închisă în sfera ei transparentă de tăcere, fiecare lucrare radiază centrifug o energie spirituală ale cărei cercuri intersectează armonic și imuabil cu celelalte. Ca verigile unui lanț, deși provenind din cele mai diverse zone de concepție, repertorii formale, tehnologii specific acreditate sau, dimpotrivă, ingeniate cu o prodigioasă adresă, lemnul din România își strîngea mîinile într-o horă cosmică deasupra tradiției și folclorului, coborîtor din lecția brâncușiană, nu cu superficiale lecturi și complexe de epigon ci mărturisind în chip miraculos despre o absolut unitară etică profesională, despre o comună « bună creștere » în dialogul cu materialul, despre un refuz colectiv al spectacolului gestual, atît de tentant mai ales în dimensiunea monumentală.

De o excelentă modernitate în temeritatea programului ca și în cea a soluțiilor « mecanice » propuse, elaborată cu ani în urmă sau pusă în operă în lunile dinaintea expoziției, fiecare piesă degaja aici acea greutate specifică a lucrului definitiv. Prezență definitivă nu ca o concluzie tiranică ci ca adevăr, ființînd așa parcă dintotdeauna și — cu atît mai meritoriu într-un material care ascultă legile vîrstei — ca un adevăr mineral impermeabil prin toate intemperiile erelor. Sigur, o serie de genii bune au prezidat la venirea pe lume în sala din Lothringerstrasse 15 a acestui « portret la maturitate » al sculpturii românești contemporane. Cele mai îndatorate mulțumiri se cuvin însă celui care le-a convocat și le-a orchestrat grația și generozitatea, fostului nostru coleg de facultate, tabere și expoziții, rămas și aici la München un adevărat camarad al României, al culturii noastre, sculptorul Ingo Glass.

Cu o exemplară modestie, cu tact și competență, Ingo Glass a ostenit mai bine de doi ani între pledoaria ideii acestei expoziții pe lîngă forurile oficiale germane și românești, găsirea și asocierea sponsorilor, selecția și punerea ei în operă. Cu temeinicie și rigoare de încercat profesionist, dar și, să-i spunem, de custode al acestei săli patronate de Kulturreferat der Landeshauptstadt München, deci ca un scenograf care proiectează în parametrii unui dispozitiv teatral familiar, Ingo Glass a gîndit traseul expozițional ca pe un spectacol în care « tablourile » se succed într-o ordine pe cît de savantă pe atît de matematic exactă. Evident succesul unei asemenea montări ar fi fost imposibil de imaginat în afara unui efort de selecție care a presupus mai multe călătorii în România, nenumărate vizite în ateliere, realizarea unui cît mai bogat fișier fotografic și video și — nu în ultimul rînd — capacitatea de persuasiune, o anume inflexibilitate chiar la propunerile care, în pofida valorii intrinseci a lucrărilor, ar fi distorsionat ansamblul. Tot lui Ingo Glass i se cuvine și recunoștința pentru efortul de a organiza, de a veghea și de a participa efectiv la « ridicarea în picioare » a lucrărilor, în marea lor majoritate, cum se poate aproxima și din fotografiile de la fața locului, de mari dimensiuni și presupunînd complicate articulații de asamblare și asigurare. În sfîrșit, trebuie să mai amintesc că alături de colegul său de la consiliul cultural al primăriei, dr. Peter Pinnau, care a asigurat și redactarea catalogului, în calitatea sa de « coordonator tehnic », Ingo Glass a reușit să orchestreze impecabil toate detaliile generosului program oferit de gazde celor invitați.

Voi încheia această sumară informație despre un eveniment asupra căruia ne propunem să revenim într-un alt context, cu o « pisanie » de pomenire îndatorată a tuturor ctitorilor expoziției.

Așadar, organizatori și sponsori au fost Kulturreferat der Landeshauptstand Mün-



chen și Fondation pour une entraide intellectuelle éuropéene, Paris, președinte dl. François Bondy, prin admirabila inițiativă a prietenilor cîștigați de țara noastră, Annete Laborey și Tilmann Spengler. Transportul lucrărilor și al grupului de artiști invitați a fost organizat prin grija conducerii U.A.P. și efortul Serviciului de expoziții condus de d-na Roxana Theodorescu, cărora li se cuvin de asemenea mulțumiri și felicitări pentru solicitudinea cu care au colaborat la realizarea și prezentarea în Europa a acestui admirabil portret al artei românești.

## scrisoare pentru ingo

### françois pamfil

Avatarurile programului nostru de apariții mă obligă, dintr-o prudență pe care, «pour une fois», o sper a fi totuși exagerată, să dau tiparului cu cinci luni înainte de eveniment această scrisoare. O scrisoare de «la mulți ani» adresată viitorului semicentenar *Ingo Glass* și din partea atîtor alți colegi și buni prieteni români, ca și din partea revistei noastre. De altfel, încă din anii debutului ca sculptor și ca «animator» de expoziții și simpozioane, în climatul, atît de rapid deteriorat, al anilor 1967—1971, Ingo Glass a fost nu o dată prezent în paginile acestei publicații, fie cu piesele sale monumentale realizate la Galați sau Arcuș, fie cu plastica mică expusă în expoziții pe care, nu o dată, le-a inițiat.

Împlinită cu alte și alte «construcții», desenate pe verdele crud al peisajului bavarez sau deasupra orizonturilor malului unguresc al Dunării, zestrea sculptorului ni se oferă în perspectiva timpului, într-o exemplară unitate. Căci, deși născut sub semnele nestatornice ale «Întunecatului april», Ingo Glass a știut încă de la început să-și convoace, cu o șvabă temeinicie, energiile, să le determine, calm și exact, să focalizeze la intersecțiile arcurilor portante ale operei. O operă de arhitect pusă în lucrare pe o coală de spațiu cu cernelurile perene ale liniilor de oțel sau aluminiu, edificii în care planurile parietale se înalță parcă din substanța imponderabilă a cerului. Din 1969, an în care sculptorul își plasează prima sculptură constructivist-abstractă, și pînă azi, autocenzurat de neînduplecate canoane stilistice, limbajul său artistic se îmbogățește continuu după to dialectică, să-i spunem, muzicală, tema fiind ciclic reiterată în valori timbrale și registre din ce în ce mai «înalte». În fond această neodihnită aspirație la verticalitate, asocierea energiilor tuturor direcțiilor celor trei dimensiuni pe temerarul traseu al perpendicularității, îmi pare a fi sufletul acestei sculpturi.

O sculptură cu sufletul împlinindu-se în trupul său de artă cu o admirabilă, ascetică voință.

Dienstag, 25. September 1990 — KULTUR

**Suche nach den Ordnungssystemen in der N**

Holzkultur aus Rumänien: Eine imponierende Ausstellung in der Münchner Künstler

Mächtige Kuppeln wachsen aus der Erde, trotz ihrer scheinbar instabilen Statik beweisen sie Stärke. „Zeichen für eine demolierte Geschichte" nennt der Künstler Mihai Buculei seine dreiteilige Arbeit. Diese ist zusammen mit anderen derzeit in der Künstlerwerkstatt an der Lothringer Straße zu sehen – „Holzkultur aus Rumänien" ist das Thema dieser Münchner Ausstellung.

Das Arbeiten in Holz hat in Rumänien lange Tradition, zunächst bezogen auf Kunsthandwerk und Brauchtumspflege. Nicht zuletzt durch Constantin Brancusi (1876–1975) wandte sich die nachfolgende Künstlergeneration der Holzskulptur zu. Die rumänischen Künstler haben mit Hilfe dieses Materials ihre eigene Formensprache entwickelt, meist sind es große Arbeiten, die ungewöhnlichen Ernst ausstrahlen. Trotz der kreativen Lähmung, ausgelöst durch die Ceausescu-Diktatur, haben diese Künstler geistig überlebt.

In der Arbeit „Bienenstock" sucht Claudiu Filimon nach den Ordnungssystemen in der Natur und danach, wie diese auf eine menschliche Gesellschaft übertragbar wären. Gheorghe Liescu C... entwickelt wuchtige C... eingefrästen

Zeichenmuster w... mit den Rissen, di... schaffen hat. Ovid... gewaltige Throne ebenso Macht wie drücken. Dem ge... eine Bank – Platz

Wie Geräte für l... liche Zwecke wirk... turen von Tiberiu ... culei Paduraru s... Form des Dreiecks plättchen werden aufeinandergeschi... vieldeutige Welt mengesetzt. Wie i... tergeräte sehen F... Pamfils Arbeiten a... knacker" spielt a... gleichen Kräfteve... und Maschine sin... nem unsinnigen K... fert. Mächtige Tür... se baut Liviu Russ... Marian Zidarus K... stärksten geprägt christlich-byzantin... antiken Lehre; in Abgründe führen ... Napoleon Tirons T... überdimensionierte verknotetem Geäst sechs Meter hohe s... guren. Obwohl di... zu durchschauen s... Absicht doch im (Bis 14. Oktober; Mark.) Carin

...genen Formensprache gefunden: Der rumänische Künstler
Foto: Bernd Grabellus

AZ feui... Samstag/Sonntag, 22

**Interesse am ...**

Spaziergang durch „Open Art" in Mün...

Im Gegensatz dazu stehen monumentale Holzskulpturen aus Rumänien, zu sehen in den Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13. Die Künstler kamen auf Einladung des Kulturreferats selbst zur Vernissage. Alle sind verwurzelt in der rumänischen Bildhauertradition nach dem Vorbild Brancusis. Grob behauen und doch mit viel Feingefühl bearbeitet, stehen die eindringlichen Holzmahnmale da – meist mit mythischen-religiösem Inhalt; skelettierte Riesenmenschen wirken wie melancholische Überbleibsel der Ur-Natur.

**Aus der Fü... der Natu...**

FEU Lothringer Straße: Rumänische Holz...

**Ganz aus der Fülle der Natur schöpfen die rumänischen Bildhauer, deren Holzskulpturen derzeit in den Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13 ausgestellt sind.**

Noch unter den schwierigen Umständen innerhalb der Ceaucescu-Diktatur organisiert (vom Kulturreferat), leistet die Schau einen kulturell bemerkenswerten Beitrag über politische Grenzen hinweg: zehn ausgewählte Bildhauer unterschiedlichen Alters bilden einen repräsentativen Querschnitt der rumänischen „sculptura".

In den bäuerlich-ländlichen Strukturen ihrer Heimat spielen Mythen noch eine große Rolle; anschauliches Beispiel dafür sind etwa die Riesenmenschen von Napoleon Tiron. Bis zu sechs Meter hoch sind die auf der Biennale Venedig 1988 bekannt gewordenen Holzgeschöpfe; sie bauen sich plötzlich vor einem auf – und scheinen sich gleich wieder aufzulösen. Tiron fügt seine „Goleme" aus feingliedrig miteinander verknotetem Astwerk zusammen.

Mit Auflösung der Materie beschäftigt sich auch Claudiu Filimon. Auf der Grundlage von sechseckigen Zellen ver...

dichtet und locke... turen wieder auf. ... Ovidiu Maitecs m... semble „Thron u... das symbolisch ... macht demonstrie... Zidarus „Vogelwes... die Ausstellung ab. klagend liegen seine gelwesen am Boden ... ne der Diktatur? (Bis ber, Katalog 15 DM)

ANGELA

tz notier...

**Opern-Karten**
● An der Tageskasse Staatsoper kann ab fort der aktuelle Kar... stand unter 29 36 49 t... fonisch abgefr... werden.

**Eichendorff-Nachlaß**
● Die CSFR hat Teile d... Nachlasses von Josep... von Eichendorff, Manus... kripte und Dokumente an das Bundesarchiv in Koblenz übergeben.

**Lesung**
● Trudi Birger stellt ihr Buch „Im Angesicht des Feuers – wie ich der Hölle des Konzentrationslagers entkam" (Piper) heute um 20 Uhr im Jugend-

**Holz aus Rumänien in Mü...**

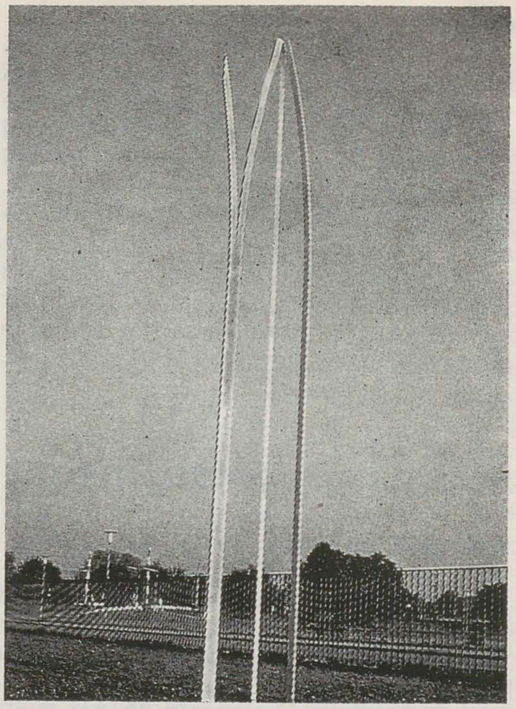
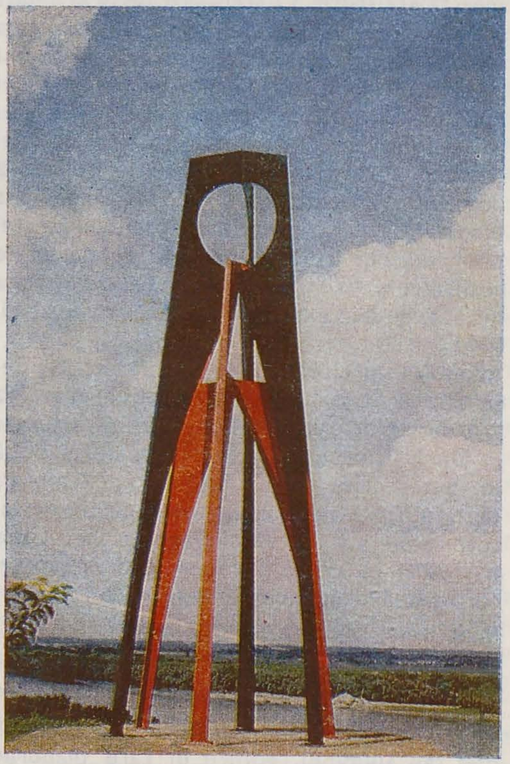
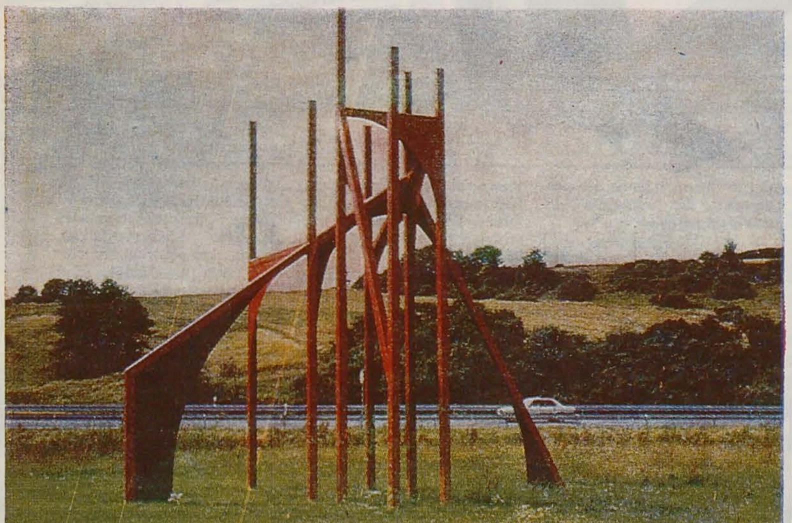
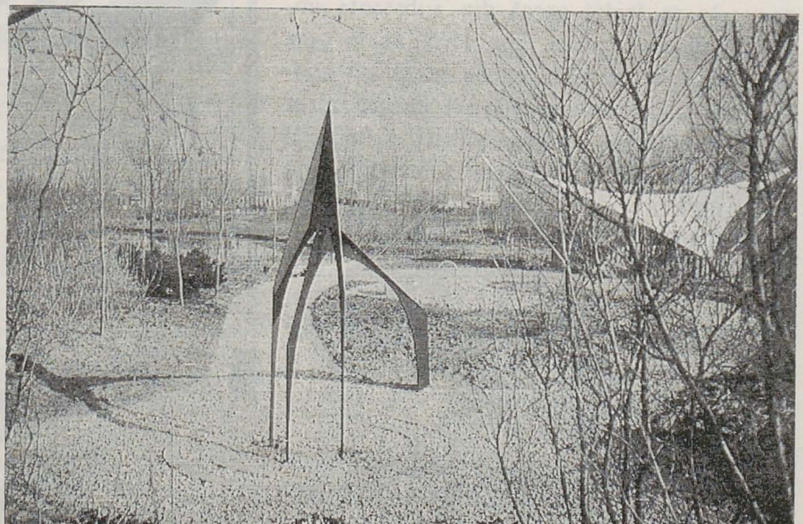
**Erstmals sieht man im Westen eine solche massive Präsentation rumänischer Bildhauer, die in ihrer Heimat lange Zeit ohne öffentliches Echo arbeiten mußten: Bis zum 14. Oktober hat das Kulturreferat zehn Künstler in die Lothringerstraße 13 eingeladen, die ausschließlich mit Holz arbeiten.**

Die Schau ist imponierend in ihrer Wucht, in der sinnlichen Sprache des meist naturbelassenen Materials, auch wenn sich bei einigen Künstlern immer wieder leicht folkloristische Elemente einschleichen. Auffallend auch, der bei aller Rohheit des Holzes fast sakrale Ernst dieser meist abstrakten Monumente. Der einzige, der spielerisch-gegenständlich arbeitet, ist Napoleon Tiron mit seinen aus Ästen zusamengebundenen, fragilen Monumentalmenschen. Am eindrucksvollsten, die oben abgebildete Konstruktion von Mihai Buculei.
*g.g./Foto:Reisp*

...lem von Napoleon Tirion

DER MENSCH ALS SCHICKSAL IM RAUM *heißt die Skulpturengruppe von Napoleon Tiron, „Holzskulpturen aus Rumänien" in der Künstlerwerkstatt Lothringerstraße zu sehen ist. Währe... bereits 1988 auf der Biennale in Venedig gezeigt wurden, geben die weiteren Beiträge Ers... Generation von rumänischen Künstlern, die seit den sechziger Jahren den Anschluß an di... ...von der Pariser Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européen... Kulturreferat der Landeshauptstadt Münche...*

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

# clasicul și concretul

*Cartea lui Jean Clair CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉTAT DES BEAUX ARTS. CRITIQUE DE LA MODERNITÉ, apărută în 1983 la cunoscuta editură pariziană Gallimard — din care publicăm fragmentul de mai jos— este o încercare de a regîndi istoria artei secolului nostru din perspectiva actuală a oficializării și academizării avangardei. Critica severă a modernității pe care Jean Clair o întreprinde reprezintă, desigur, un punct de vedere care trebuie discutat, nu înainte însă de a ține seama că vine din partea unui specialist al artei secolului al XX-lea. Jean Clair este autorul a trei lucrări despre Marcel Duchamp (DUCHAMP OU LE GRAND FICTIF, 1975; DUCHAMP ET LA PHOTOGRAPHIE, 1978, LES MACHINES CÉLIBATAIRES, 1975), precum și al catalogului științific al operei acestuia, elaborat cu ocazia expoziției de la Centrul Georges Pompidou din 1977; în 1981 el a organizat, tot aici, expoziția de răsunet LES RÉALISMES ENTRE RÉVOLUTION ET RÉACTION. 1919—1939; a mai publicat în 1975 o monografie Bonnard și o alta consacrată fotografului Henri-Carter Bresson, în 1982.*

În numele unei estetici a modernității, întemeiată pe conceptul de *innovatio*, am fost antrenați pe nesimțite să privilegiem perioadele de debut ale pictorilor, copilăria, epocile de ruptură și de aparentă *tabula rasa*. Ceea ce înseamnă să uităm perioadele de maturitate care au fost adeseori epoci mai clasice, de reflecție, de stăpînire, mai apropiate de tradiție.

Fenomenul nu este propriu doar artelor plastice. În muzică, întoarcerea la clasicism a lui Stravinsky, de pildă în *Apollo, conducător al muzelor*, este un fenomen tot atît de interesant și de complex ca și «noutățile» pe care le introdusese în *Le Sacré*. Întoarcerea lui Schönberg, în ultimii ani de viață, la un limbaj tonal arată destul de clar că dodecafonismul nu era în opoziție cu regulile compoziției clasice, ci pur și simplu era o posibilitate de a le folosi într-un sens mai larg. Alban Berg a utilizat și el forța dramatică a consonanțelor clasice în interiorul unei compoziții atonale. Pentru a da un exemplu diferit, *Stabat Mater* a lui Francis Poulenc este o operă religioasă care poate fi comparată cu marile opere ale trecutului. Că ne e greu să vorbim despre ele dovedește suficient de limpede că o estetică întemeiată exclusiv pe conceptul de *innovatio* este incapabilă să dea seama de toate aceste aspecte. Dar fenomenul este și mai evident în pictură. Trebuie, de pildă, să susținem în continuare părerea lui André Breton, acest mediocru amator de artă, care-l înmormînta pe De Chirico în 1917? N-ar trebui mai curînd să reconsiderăm total cariera acestui pictor și să recunoaștem, în sfîrșit, că a fost un premergător al gustului timpului său, nu numai în perioada metafizică ci în toate momentele vieții sale? Tot ce a avut mai bun poetica suprarealistă poate fi găsit la el cu cincisprezece ani înainte de nașterea suprarealismului. Dar el a fost, totodată, și cel care, în tablourile «flocoase» din anii '20, inspirate de Renoir, «anunță» — dacă acceptăm să folosim această terminologie mesianică — operele lui Magritte și Picabia din anii '40, după cum stilul său barochizant din jur de 1950 «anunță» pe cei mai tineri dintre pictorii de azi. În paralel cu opera sa iconoclastă, care l-a făcut celebru, Picasso a produs toată viața, din copilărie și pînă la moarte, o operă pur «clasică» și care nu este mai puțin importantă. Oricît de cunoscută ar fi opera dadaistă a lui Otto Dix, ea cîntărește mai puțin decît opera elaborată în anii '20 și '30. Tînărul Carra, militant futurist, este mai puțin interesant decît autorul *Pinului de lîngă mare* din 1921. Bătrînețea suverană a lui Bonnard nu poate fi comparată decît cu aceea a lui Tițian. Operele pe care le realizează după 1930, pînă la moarte, apar mai «moderne», mai «actuale», mai «novatoare» în raport cu producția timpului său și — pentru a uza de calificative pe care ar trebui să le înlăturăm pentru totdeauna — cu tînărul Bonnard din perioada «nabi» la care, în general, este redus aportul său la arta secolului al XX-lea.

A supralicita începuturile înseamnă a risca să nu înțelegi nimic din rosturile artei.

O astfel de revizuire a sensului general al istoriei artei din timpul nostru atrage după sine o altă constatare.

În ceea ce mă privește, îmi plăcea să vizitez muzeele de artă modernă ale țărilor străine, în măsura în care fiecare dintre ele oferea o viziune diferită asupra artei de azi. Aceste viziuni erau complementare, cîteodată opuse. Vizita în cutare muzeu celebru din Țările de Jos era încă, la sfîrșitul anilor '50, foarte instructivă. Puteai vedea pe simeze opere care nu aveau nimic de a face cu cele care, tot atunci, erau expuse pe pereții Muzeului de Artă Modernă din Paris. Ceea ce lipsea nu era mai puțin semnificativ decît ceea ce era prezent. Absențele sînt tot atît de edificatoare ca și mutațiile. Apar nume celebre aici, dar necunoscute în Franța. Totul, începînd cu alegerea tablourilor, succesiunea lor, acroșajul, densitatea lor într-un anume moment și raritatea într-altul, dovedea că realitatea *koiné*-ei moderne fusese trăită cu totul altfel la Amsterdam decît la Paris.

De asemenea, era o încîntare pentru mine de cîte ori mergeam la Muzeul Național de Artă Modernă din Roma, să remarc de fiecare dată prezența neașteptată a unui Klimt și absența, la fel de curioasă pentru ochiul unui francez, a lui Cézanne. Bizareria aceasta își avea explicația ei: pînă în 1918, pentru un italian, modernitatea însemna Viena și Secesiunea. Cézanne și impresionismul rămîneau legați de ideile de decadență. De Chirico însuși a fost crescut în acest spirit și nu-i poți înțelege opera dacă neglijezi această dată istorică. Colecțiile muzeului reflectau în mod fericit particularitățile istoriei. Sedimentarea operelor pe simeze se producea de la sine, strat după strat, potrivit succesiunii evenimentelor sociale și politice din țară.

Astăzi, orice muzeu de artă modernă demn de acest nume va achiziționa cu mare cheltuială un Cézanne sau un Klimt, fără să se țină seama că uneori integrarea lui va rămîne artificială. Am asistat în ultimii douăzeci de ani la o uniformizare vertiginoasă a sensului colecțiilor, ca și cum istoria artei moderne ar fi fost, precum Republica, «una și indivizibilă» și ar fi trebuit să i te conformezi obligatoriu. Simultan, pictorii locali, indiferent de valoarea lor intrinsecă, au fost scoși de pe pereți și puși în depozit, ca și cum ar fi fost o rușine să-i mai arăți. Această preocupare naivă de *aggiornamento* modernist a fost în plus agravată de faptul că presiunile pieții de artă au devenit din ce în ce mai insistente asupra muzeografilor. Tot privind spre noutățile zilei, aceștia din urmă au sfîrșit prin a-și pierde orice urmă de simț critic și a se abandona la rîndul lor fluctuațiilor mercantilismului. (Evident, nu punem în cauză integritatea lor: e vorba mai curînd de o orbire regretabilă.)

Rezultatul se află sub ochii noștri: nu mai rezistă pe simeze decît produsele, la fel de uniformizate ca și mărfurile dintr-un supermagazin, ale unui stil modern internațional a cărui valoare de utilizare pare să se măsoare, din punctul de vedere al muzeografului, în raport cu valoarea lui de schimb. E mai rău chiar decît o uniformizare, este o nivelare. Care mare muzeu european sau din Statele Unite nu a ajuns să aibă ultima sa sală, mîndria și «tezaurul» colecției, unde poți fi sigur să-i găsești, nelipsiți, pe inevitabilul Pollock, pe inevitabilul Rothko, pe inevitabilul Kline, a nu știu cîta versiune a pătratului lui Josef Albers, eșantionul de țesătură al lui Daniel Buren, bucata de grăsime a lui Josef Beuys, plăcile de bronz ale lui Carl André? Investite de autoritatea muzeografului care le expune, aceste opere se prezintă peste tot, la München ca și la Los Angeles, la Paris ca și la Ottawa — în curînd îmi închipui că și la Tombouctou ca și la Pernambouco — drept moștenitoarele legitime și unice ale unei teorii a artei moderne, în fine unificată și generalizată — împlinire (consecință) ultimă a unui hegelianism care nu pretindea atîta. Salvarea, și aici, ar fi întoarcerea la regional, local, particular, adică la categoriile concretului și ale discontinuității.

*Di la dall'aqua*, se spune adeseori în Italia despre teritoriul care se întinde dincolo de rîu. Nu e decît la cîțiva metri de aici și apa nu e decît un fir subțire peste care faci pasul și totuși se vorbește aici o altă limbă, lumina e alta, se bea și se mănîncă altfel, fără îndoială se iubește altfel. Și în copilărie, un drum, o barieră, un copac ajungeau pentru a construi teritorii imaginare și fermecate care, deși minuscule, păreau mai distanțate și mai diferite unele de altele decît cele mai îndepărtate constelații. Și arta poate reînvia o astfel de putere magică. Proiectul limbii universale a lui Leibnitz n-ar fi mulțumit niciodată decît nevoia de informație. Monstru lingvistic, ar fi fost un fel de vehicul bun pentru orice fel de drum, greoi și lent, potrivit pentru orice, bun la nimic. Doar idiomul matern permite acordul intim din care ies imaginile cele mai rare.

Or, există un geniu al artei unui popor, așa cum există un geniu al limbii sale. Există o paletă franțuzească, întemeiată pe un acord de albastru și roșu, care începe cu Jean Fouquet și merge pînă la Matisse. Există, de asemenea, un geniu al liniei, care se desfășoară la mînăstirea Saint Gilles de Montoire. Proiectul unui stil internațional n-a produs niciodată decît teorii lipsite de nuanțe și forme sărăcite. A golit arta de pasiune și vibrație interioară, care erau expresia originii ei singulare. Butada pe care Jules Renard i-a lansat-o lui Barrès era, în privința asta, profundă: «O idee aparține lumii întregi, o imagine numai ție».

*traducere de Ioana Vlasiu*

1. *Cvadratura, Oberhausen N.R.W 1980, oțel, h. 13 m*
2. *Nördigen 25 A, Sundelfingen/Donau, 1984, aluminiu, h. 7 m*
3. *Alfa și Omega, Donaujvaros (Ungaria), 1987, oțel, h. 13 m*
4. *Poarta spre Röhn, Hünfeld (Hessen), 1987, oțel, h. 13 m*
5. *Bogenspannweite, Amsterdam, oțel h. 3 m*
6. *Medalia de aur pentru participarea germană*



https://biblioteca-digitala.ro

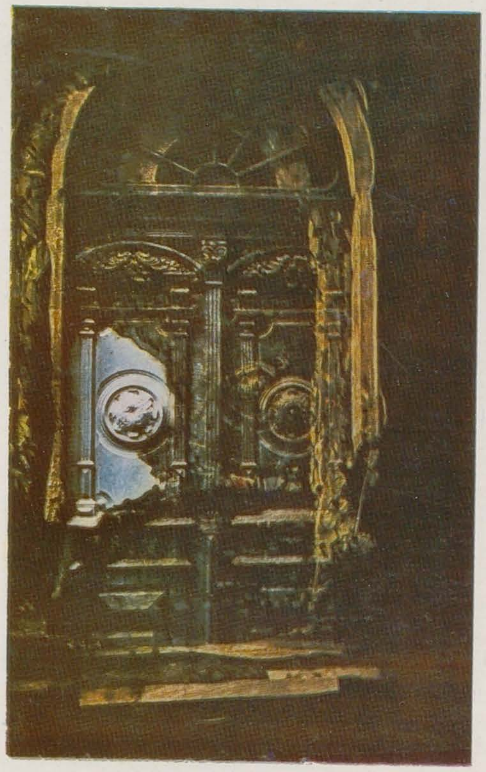
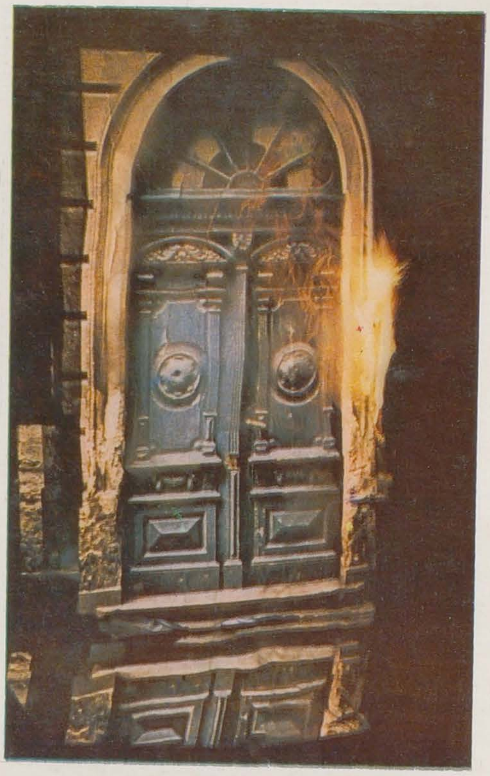
# indice 1990


**Babeți, Coriolan:** Paul Neagu și opera sa într-o lecție de limbă moartă (4—5). Bienala de la Veneția 1990 (6—7—8)
**Bara, Vioara:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Bitay, Andràs:** Opinii (1)
**Bițzan Ion:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Boca, Ilie:** Opinii (1)
**Brătescu, Geta:** Sugestii pentru noul program de învățămînt al Academiei de Arte Frumoase din București (1). Despre artificial (3). Opinii despre avangardă; Avangarda pro și contra (6—7—8)
**Camus, Albert:** Artistul și timpul său (2)
**Cârneci, Magda:** Democrația șansei, aristocrația a valorii (1). « 9 plus 1» — o calitate transpersonală (6—7—8). Un model de căutare a modelului (11—12)
**Chintilă, Andrei:** Opinii (1)
**Chira, Alexandru:** Simetria după chipul și asemănarea omului (2). Nivelele oglinzii (3). Gestul ca mesaj al întemeierii (4—5). Note despre eidogeneză — Paul Klee (6—7—8). La locul faptei — Ion Dumitriu (9—10)
**Chung, Tzu:** Naturalul și artificialul (3)
**Chițimia, Silvia:** Mîna — între putere și rugă (4—5)
**Clair, Jean:** Clasicul și concretul (11—12)
**Dan, Călin:** Ispita celebrității sau despre falsuri în arta publică (1). Exoftalmia — eșecul unei metode (3). A cincea scrisoare (4—5). Opinii despre avangardă; Expoziția națională a tineretului (6—7—8)
**Davidescu, Cătălin:** Jurnalul galeriilor (1)
**Dobriban, Emil:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Drăgan, Elisabeta:** Creații ale artei decorative franceze. Opalinele secolului al XIX-lea (4—5)
**Drișcu, Mihai:** Gravura ca artă aderentă la mass-media (2)
**Dumitrescu, Sorin:** Cîteva ziceri ale lui Vincent mărturisitorul (2)
**Dumitriu, Anton:** Prima questio? (3)
**Ferencz, Zsuzsanna:** Marți în zori — bănuieli despre mistere (9—10). Eu și micul meu ego (11—12)
**Ferenczi, Kàroly:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Flondor, Constantin:** Avangarda pro și contra (6—7—8). Poveștile culorii (11—12)
**Galgoțiu, Dragoș:** Artificialul ca încercare de transcedență (3)
**Găină-Gerendi, Dorel:** Tranzit (1). Opinii despre despre avangardă (6—7—8)
**Gheorghiu, Dragoș:** Autonomia artificialului (3). Semnul lui Cain (9—10)
**Gherasim, Marin:** Pictura ca loc de confluență (1). Simetria ca opțiune; In memoriam — Mihai Ispir (2). Natură și artefact (3). Un destin — pictorul Cristian Paraschiv (6—7—8). Un pictor al sintezelor — Mihai Sârbulescu (9—10)
**Gheție, Alexandrina:** Elogiul simetriei (2). Note de lucru (11—12)
**Graur, Teodor:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Grămadă, Voichița:** Portret (4—5)
**Grigorescu, Dan:** « Fin de partie . . . » (1). Klee romanticul (6—7—8)
**Grigorescu, Ion:** Căutarea lui Dumnezeu (9—10). Însemnări psihanalitice (11—12)
**Grușevschi, Daniela:** Opinii (4—5)
**Guță, Adrian:** Arta înainte și după Revoluție (1). Jurnalul galeriilor (2). Spătaru (4—5). Avangarda pro și contra ;Expoziția națională a tineretului; Bienala văzută din pavilionul României — convorbire cu Mircea Spătaru (6—7—8). Portret al artistului în copilărie (11—12).
**Horga, Ioan:** « A fi atins de moarte »; Dialogul — structură esențială a eseului de artă (2). Genezele construcției (9—10). Între caietul absolut și caietul absent (11—12)
**Horșia, Horia:** Marea metaforă (1). Grațiela Stoichiță, Ioana Șetran, Maria Lăzărescu (4—5)
**Horșia, Olga:** Faianța, această artă italienească a focului (4—5)
**Grimalschi, Ștefania:** Culoarea de dincolo (9—10)
**Iliescu, Liviu:** Abstractizarea stimulată (2). Adieri albastre; cîte ceva despre lumină (9—10)
**Ionescu, Adrian-Silvan:** Jurnalul galeriilor (1). Salonul de sculptură mică '89; Jurnalul galeriilor; In memoriam — Mihai Ispir (2). Costumul istoric (3). Savu Moga, artist iconar; Costumul istoric la balurile mascate ale secolului al XIX-lea (4—5)
**Ispir, Mihai:** Răzvan Aurelian Ionescu; Ana Ruxandra Ilfoveanu (1)
**Iakobovits, Marta:** Opinii (4—5)
**Juvara Minea, Ruxandra:** România la Bienala de la Veneția, 1938 (2)
**Király, Iosif:** Avangarda pro și contra (6—7—8)
**Macarie, Gheorghe:** Jerfiților patriei (2)
**Marcus, Solomon:** Simetria — o punte de legătură între știință și artă (2)
**Meilă, Mariana:** Iluzia programată (3)
**Mihalache, Adrian:** Inteligența și vizualul (3)
**Mihalevschi, Mircea:** Pe marginea ideilor unui pictor despre simetrie (2)
**Mihăilescu, Gabriel:** M. Blecher — lumea ca panopticum (2)
**Mihălțianu, Dan:** Mimesis și artificial (3). Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Mihuleac, Wanda:** Jurnal parizian — noiembrie-decembrie 1989 (1). Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Mocanu, Aurelia:** Tineri artiști din Constanța; Irina Predescu — « trompe l'œil » (1). Decorativul (4—5). Opinii despre avangardă; Expoziția națională a tineretului (6—7—8). Despre ceară; Aurel Vlad (9—10). Jurnalul galeriilor (11—12)
**Mocanu, Virgil:** Ingenuitate și dedublare (1)
**Mohanu, Dan:** Postfață la un jurnal de bord — Curtea de Argeș 1980—1989 (1)
**Munteanu, Dorina:** Mărturisiri și reflexii (2)
**Mureșan, Ion:** Lucian Matiș (1)
**Nanu, Adina:** Scrierile Olgăi Greceanu (9—10)
**Neagoe, Cristian:** Expoziția națională a tineretului (6—7—8)
**Neagu, Paul:** Hyphen (4—5)
**Nicolau, Edmond:** Clasic și contemporan în problema opoziției natural-artificial (3)
**Nicolau, Tudor:** Peisaj-dialog (3)
**Onucsan, Nicolae:** Opinii despa avangardă (6—7—8)
**Oroveanu, Anca:** Fotografia (3). Spiritualul și geneza artei abstracte (6—7—8). Vizitați din adînc, vizitați din înalt (11—12)
**Oroveanu, Mihai:** Expoziția națională a tineretului (6—7—8)
**Pamfil, François:** Răzvan Adrian Ionescu (1). München — sculptură în lemn din România; Ingo Glass (11—12)
**Panaite, Cristina:** Jurnalul galeriilor (6—7—8)
**Paraschiv, Cristian:** In memoriam — Mihai Ispir (2)
**Pavel, Amelia:** Paul Klee și mișcarea artistică a începutului de veac XX (6—7—8)
**Perjovschi, Dan:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Petherbridge, Deanna:** Spațiu răsucit (4—5)
**Petrache Lemny, Doina:** Traian Mocanu (2)
**Petrașchievici, Constantin:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Pinnau, Peter:** München — sculpturi în lemn din România
**Pintilie, Andrei:** Ion Sumedrea (4—5)
**Ploscaru, Ileana:** Expoziția națională a tineretului (6—7—8)
**Podgoreanu, Traian:** Creația, momentul primordial al artei (1)
**Pop, Ioan Augustin:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Popa, Corina:** Opinii (1)
**Popescu, Carmen:** Grădinița Uniunii sau despre «șoimii patriei» (1). «Aici am făcut luna și stelele...»; Sándor Bartha sau despre linii (11—12)
**Preutu, Marina:** Dumitru Ghiață sau simplitatea rafinată a stilului (2)
**Procopovici, Radu:** Andy Warhol (2). Demitizarea avangardei (6—7—8)
**Rasovszky, Gheorghe:** Instant Installation Institute Video-clipul (6—7—8)
**Redlow, Theodor:** Ileana Balotă (1). « Relativement tel que moi — C. Brâncuși ». Propuneri pentru un psihodrom; Motiv sau model?; Apropierea de violet — convorbire cu Mihai Horea și Ioan Horga; Culoarea salvată — convorbire cu Alexandru Chira; Covorul cu mulți ochi — convorbire cu Mariana Macri; Zoe Pop — dialog (9—10). Pictura ca prilejuire — Gheorghe Berindei, Viorel Grimalschi; Congruențe muzicale; Nu știm cine e dirijorul — convorbire cu Liviu Călinescu; Ce spun specialiștii; Pavel Filonov (11—12)
**Rusu, Marina:** Un paradox al artificialului (3)
**Sârbulescu, Mihai:** Împreună pe drum; In memoriam — Mihai Ispir (2) Fisura (11—12)
**Scriba, Decebal:** Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Sevastre, Ștefan:** Specific și interferențe (1)
**Spătaru, Mircea:** Note de pedagogie artistică (1)
**Spengler, Tilman:** München — sculptură în lemn din România (11—12)
**Stendl, Ion:** Opinii (1)
**Șerb, Sorin:** Profeții tăcute (1)
**Șerban, Alex. Leo:** Elemente pentru o retorică a clipului (6—7—8)
**Șușară, Pavel:** De la Archimboldo la dadaism (3)
**Șuștea, Adrian:** Mîna — cîteva repere bibliografice (4—5)
**Tănăsescu, Simona:** Opinii (4—5)
**Theodorescu, Răzvan:** Petre Velicu (1). Mîna durerii (4—5)
**Timar, Adrian:** Hokusai, bătrînul nebun de desen. . . (11—12)
**Titu, Alexandra:** Pătratul alb pe alb (2). Mircea Spătaru (4—5). Funeraliile eroului (9—10). Misterul liniștit (9—10)
**Trifan Mavrea, Carmen:** Opinii (4—5)
**Ujvaroszy, Laszlo:** Iconografie (4—5). Opinii despre avangardă (6—7—8)
**Vasiliu, Anca:** Meditația iconoclastă (3). Transparențe (9—10)
**Velescu, Cristian:** Corpul uman, « défense et destruction » (4—5). Jurnalul galeriilor (9—10). Jurnalul galeriilor (11—12)
**Vida, Gheorghe:** Doina Simionescu (1). « Proiectul Huma » sau despre « muzica sferelor » (3)
**Vlasiu, Ioana:** In memoriam — Mihai Ispir (2). Însemnări despre avangarda românească din anii 20 (6—7—8)
**Vreme, Sorin:** Opinii despre avangardă (6—7—8)




https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro